GRAD
828
L438O
A39

CESAR AIRA

Edward Lear

BEATRIZ VITERBO EDITORA

EL ESCRIBIENTE

Edward Lear

EL ESCRIBIENTE

CESAR AIRA

Edward Lear

BEATRIZ VITERBO EDITORA

329
L438a
A39

Aira, César
Edward Lear. - 1ª. ed. – Rosario : Beatriz Viterbo, 2004.
192 p. ; 19x12 cm.- (El escribiente ; 15)

ISBN 950-845-143-2

1. Ensayo Argentino I. Título
CDD A864

Biblioteca: *El escribiente*
Ilustración de tapa: Daniel Garcia

Primera edición: abril 2004
© César Aira, 2004
© Beatriz Viterbo Editora
España 1150 (S2000DBX) Rosario, Argentina
www.beatrizviterbo.com.ar
info@beatrizviterbo.com.ar

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Iriad
1295237 2
PC 14
6/18/04

I

El "limerick", que recibió este nombre cuando ya había concluido su ciclo en la literatura inglesa del siglo XIX, es el poema de cinco versos de ritmo anapéstico, con un esquema de rimas *aabba*, que presenta alguna característica o hazaña de un personaje, casi siempre habitante de una ciudad o lugar que se menciona en el primer verso. Para examinar este curioso formato, lo más simple es preguntarse cómo se lo podría traducir. Tomemos el que suele mencionarse como el modelo original:

There was an Old Man of Tobago,
Lived long on rice gruel and sago;
But at last, to his bliss,
The physician said this:
To a roast leg of mutton you may go.

A todas luces, es la rima la que determina el argumento de esta pequeña historia; si este hombre se alimentaba de "*sago*", es porque vivía en "Tobago"; de haber vivido en otro sitio se habría alimentado de otra cosa. "*Sago*" es una fécula, seguramente saludable e insípida; en castellano es sagú. Para persistir en esa dieta, en castellano el hombre debería haber vivido en "Moscú". El traductor debe elegir entre el sagú y Tobago; si elige uno debe sacrificar el otro, salvo que sacrifique por completo las rimas. En este último caso, traducirá el poema como el relato que contiene: "Había un anciano de Tobago que durante mucho tiempo se alimentó exclusivamente de arroz hervido y sagú; al fin, para su dicha, el médico le dijo que podía comer cordero asado". Es difícil, aunque no imposible, que un traductor se incline por esta opción: la pieza no sólo pierde su gracia sino que también parece perder su sentido. Paradójicamente, en el momento en que recupera su sentido, lo pierde. Es que originalmente, en el idioma en que fue acuñado el poema, su sentido consistía en perderlo. Ya en su idioma de origen estaba teniendo lugar una traducción, que el paso a otro idioma no hace sino materializar como solipsismo o aporía.

Si el traductor elige conservar las rimas, empero, de todos modos debe hacer la traducción de la historia, para saber de qué se trata. El cuento puede contarse de varios modos. Lo más práctico, para empezar a buscar las rimas en el segundo idio-

ma, es despejar todas las del primero: hay un sujeto que vive en alguna parte y que por motivos de salud se ve obligado a alimentarse durante años o décadas con alguna comida insípida, hasta que el médico lo autoriza a comer algo apetitoso. En este esquema del significado caen todos los datos circunstanciales, que pueden ser reemplazados. Se establece una serie de triangulaciones, del particular (Tobago) al general (lugar de residencia) para volver a otro particular. Éste puede ser Moscú, si se quiere conservar el "sagú", pero no hay ninguna necesidad de hacerlo porque el alimento también hace su triangulación. "Tobago" y "sagú" recuperan mediante la traducción la completa indeterminación que tenían un momento antes de que se escribiera el poema, cuando el poeta buscaba las palabras junto al argumento... Cualquier cosa podía salir de esa busca. Una vez que ha salido, algo, un solo elemento, todos los demás quedan más o menos determinados, estableciendo un continuo de necesidad entre forma y contenido.

No es el único modo de escribir, por supuesto. Un narrador, un ensayista, se supone que lo hacen de otro modo. Esta escritura "por las palabras" se diría propia de la poesía: el sonido se adelanta al sentido. El sentido de todos modos no se hace esperar, pero se presenta, aun en la simultaneidad, como un resultado, a veces sorprendente.

La rima, como manifestación más visible y más histórica de la aliteración en las lenguas europeas,

es el modelo al que se remiten todos los procedimientos literarios guiados por el lenguaje; el autor que llevó más lejos la productividad de estos procedimientos, Raymond Roussel, describió el suyo como "emparentado con la rima". La rima rara (que es la del limerick) exacerba el juego de azar y necesidad; al sugerir la idea de que hay sólo dos palabras a propósito en todo el idioma estira al máximo la cuerda del azar a la vez que aprieta también al máximo el abrazo de la necesidad. La historia resultante, habrá que aceptarla en toda su extrañeza.

El limerick citado, el original (es de 1820) podría leerse como una anécdota del colonialismo. Los nombres de lugares exóticos afluyen a la metrópolis, y resuenan en ella con una extrañeza única, novedosa, de rimas raras. Tobago es una isla caribeña, dominio inglés desde fines del siglo XVI; no se uniría a Trinidad, la isla más grande vecina, hasta 1889; Trinidad pasó a manos de los ingleses en 1802, por el tratado de Amiens. Para encontrarle consonante, hay que recurrir al "sago", otro producto colonial (es malayo, lo mismo que su nombre). Este exotismo de la rima rara queda acentuada por la del último verso, que se construye con una expresión coloquial.

Estos detalles circunstanciales sugieren que el primer camino que podía adoptar el traductor, el de la sustitución de esos detalles (Moscú por Tobago) para mantener las rimas, sacrifica elemen-

tos que hacen a la necesidad del poema. Pero lo que se pierde aquí puede empezar a sentirse como pérdida sólo a partir de cierto momento de la civilización. Quizás este camino fue el primitivo y original de la traducción, cuando la literatura naciente necesitaba difundirse por el mundo, y lo que había que llevar de una cultura a otra (de un idioma a otro) no era tanto los textos literarios individuales como los procedimientos de los que nacían esos textos.

No debería darse por sentada la asociación automática de "limerick" y "nonsense". Tienen historias independientes, y su confluencia es circunstancial. El sinsentido en literatura se construye relajando toda relación de necesidad entre las partes del discurso, pero esa relajación debe quedar limitada al momento inmediatamente anterior a la escritura. Desde que está escrito, se crea una nueva necesidad sui generis, la del objeto literario existente, el texto tal como quedó y fue publicado. Lo mismo sucede con toda literatura, con o sin sentido; el nonsense como género literario pone en primer plano este mecanismo, hace de él su razón de ser; el resultado es un efecto de persistencia del proceso de escritura en el texto escrito. La rima (en realidad todo procedimiento "emparentado con la rima") es una huella del proceso que ha quedado marcada en el texto. Entre "Tobago" y "*sago*" hay una necesidad recíproca, en inglés, una necesidad lingüística que arrastra, precariamente, una

necesidad de sentido; a esa precariedad rezagada la llamamos "nonsense", sinsentido. Si el traductor lo remplaza por "Moscú" y "sagú" aparece otra necesidad, la misma y distinta. La traducción vuelve a ser proceso. Por el otro camino, el de la traducción de la historia que cuenta el poema, sacrificando imparcialmente todas las rimas, la necesidad lingüística se desprende de la construcción a posteriori del sentido, y éste pasa a primer plano, como sinsentido puro, más puro que en el original porque ya no hay ni siquiera necesidad formal. De lo que habría que deducir que ya en su idioma de origen el sinsentido del limerick tiende hacia la traducción. (Pero los procedimientos mecánicos, la génesis por la rima en este caso, no rigen necesariamente el sinsentido. También pueden dar por resultado textos realistas.)

La confluencia histórica de limerick y nonsense se dio en Edward Lear, nombre paradigmático de la forma y el género. Lear empezó a escribir limericks hacia 1830; no fueron invento suyo. En la introducción a su segunda recopilación de estos poemas (en 1872) cuenta: "Hace muchos años, en una época en que pasaba gran parte del tiempo en una casa de campo donde abundaban los niños y las risas, los versos que empezaban *'There was an Old Man of Tobago'* me fueron sugeridos por un querido amigo como una forma de versificación que se prestaba a ilimitada variedad para rimas y dibujos ..."

Hay un error significativo en la cita que hace

Lear (error que mantuvimos al reproducir el limerick, para poder corregirlo aquí). El original no dice "an old man" sino "a sick man", un hombre enfermo. Si el hombre es un enfermo, todo el sinsentido es redundante, al punto de que casi deja de ser sinsentido. Que se alimente del insípido sagú se hace necesario ya no sólo por provenir de Tobago sino también por la enfermedad, y esta duplicación tiende una red normalizadora del sentido. El reemplazo de Lear, "Old Man", es más neutro, y en sus propios limericks se limitó a esta neutralidad (Young Man, Old Man, o Lady, o Woman) que deja expedito el paso a la pura necesidad insensata de la rima.

El limerick de "Tobago" había aparecido en un librito de 1822, titulado *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, con ilustraciones de Robert Cruikshank; el autor, que no lo firma, probablemente fue R. S. Sharpe. Había habido otro anterior, de 1820, *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (el subtítulo especifica: "*illustrated by as many engravings: exhibiting their principal Eccentricities and Amusements*"), anónimo como el otro pero seguramente del mismo autor.

Si bien al limerick se le ha rastreado (o supuesto) una larga historia que se remonta a la Edad Media, en estos dos libritos (chap books) aparece por primera vez su formato definitivo, el que adoptaría Lear; cada uno como retrato de un personaje, de uno de los "quince caballeros" del segundo o de

las "diciséis viejas maravillosas" del primero, y cada uno de estos personajes identificado por un lugar, o un nombre de lugar. Además, cada poema está acompañado por un grabado que ilustra la aventura, anécdota, excentricidad o diversión, como los títulos caracterizan la historia que cuentan.

(Hubo junto con estos dos un tercer libro de limericks, de 1821 ó 1824, del que sólo conozco el título, *A Peep at the Geography of Europe*; es posible que aquí los nombres de lugares estuvieran más destacados, o sistematizados. También es posible que haya habido más libros de este tipo antes de Lear; la idea de un libro que se hace solo, mecánicamente, de a un personaje por página, sobre un catálogo tan inagotable como la humanidad y el mundo y la lengua, es demasiado buena para no atraer a más de un autor anónimo.)

II

En una primera clasificación, el *nonsense*, el sinsentido, puede ser involuntario o voluntario. El primero queda al principio inadvertido para el emisor; el receptor puede advertirlo o no. Si no lo hace, la apreciación de lo absurdo queda a cargo de un tercero, que es algo así como un espectador en el teatro. Ese tercer hombre también puede ser el primero o el segundo, en un momento o plano diferente del tiempo, cuando recuerda lo que se dijo, y en ese caso debe recordarlo con la mayor exactitud.

En esta recuperación, y en la precisión con que se la hace, el tercer hombre llega a identificarse con el que produce sinsentido deliberadamente.

El sinsentido como género literario es eminentemente deliberado; se diría que su autor no puede dejar nada, ni el menor elemento, librado al azar, porque el sentido amenaza colarse a la menor distracción; la pendiente del menor esfuerzo, o del há-

bito, lleva al sentido; el sinsentido es una divergencia, y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo. Pero el sinsentido involuntario, el lapsus o el malentendido o la mera estupidez, sigue siendo el modelo. Lo involuntario mismo es irremplazable, porque es esencial a la producción del sinsentido. De modo que al volverse deliberado, esa producción no puede disimular su carácter artificioso, su ficción. Su estado natural no pertenece al arte, sino a la vida. De algún modo, este mecanismo colorea de sinsentido todo el arte.

Y todo el lenguaje. El sinsentido se percibe sobre el fondo del sentido. ¿No sucederá lo mismo con el sentido? Es cierto que a éste le alcanza con el contraste que hace con el silencio, pero una vez que el silencio se ha roto, o inclusive para que el silencio signifique algo, debe hacer contraste con otra cosa.

Lo que para el arte es "la vida", para el lenguaje es "el referente". Hagamos a un lado, (pero no del todo) el sinsentido que es puramente sinsentido del lenguaje, como las ecolalias o jitanjáforas. Por lo demás, las locuras del lenguaje nunca son puramente lingüísticas porque sigue habiendo una referencia, y no podría ser de otro modo ya que el lenguaje es eso.

El sinsentido literario podría clasificarse según tres géneros: narrativo, poético, teatral. El teatral podría considerarse el original, ya que se desarrolla en la escena de lo involuntario y el tercer hom-

bre. El poético sería el de la locura del lenguaje, en su impureza constitutiva. El narrativo retroalimenta a los otros dos, estableciendo la primacía de la representación, la locura en el mundo.

Suele hacerse la división entre la locura con método y el puro caos de la locura. Son las dos ramas clásicas del absurdo literario. De la primera el modelo más acabado y famoso es el de las dos novelas de Alicia, de Lewis Carroll, construidas sobre premisas lógicas, de lógica onírica o ajedrecística, en el fondo una lógica de la invención o lógica literaria, reglas de juego que se obedecen aun cuando se las rompe. Es un sinsentido "realista", en tanto el realismo es también un juego de obediencia de reglas o premisas.

El otro sinsentido, el que no sigue reglas, es breve, instantáneo, y el limerick podría funcionar como su prototipo. Las leyes de la representación se manifiestan en la extensión, o en la continuidad. Es fácil ver que el verosímil existe, o no existe, en el encadenamiento de los hechos. Un instante aislado no tiene sentido ni es absurdo. Es la narración la que provee el sentido, y por lo tanto el arte del sinsentido se refiere siempre a la narración. Pero la narración vuelve al teatro, a la escena del lapsus, y a la poesía, la locura del lenguaje.

El núcleo original de la narración hay que buscarlo en la previsión del receptor: en sus expectativas o en el desfase temporal que establece la intersubjetividad, y la crea. La narración más realista y

convencional ya opera con la burla a las expectativas; es el modo de hacer que valga la pena. De otro modo, sería lo que uno se cuenta a sí mismo. El sinsentido opera con este sistema de expectativas en general, con su existencia misma generadora del cuento que alguien le cuenta a otro. Se logra el sinsentido cuando se burla la expectativa, tomada esta última como "expectativa de la expectativa". En el primer nivel de burla, es narrativa; en el segundo es sinsentido. Como para alcanzar este segundo nivel hay que pasar por el primero, todo sinsentido es subgénero de la narración.

El género del "nonsense" tal como llegó a su máxima expresión en la Inglaterra victoriana tiene una cierta brusquedad de emergencia, algo de instantáneo. Aun el que sigue su propia lógica, no pierde mucho tiempo en establecer sus premisas. Eso fue posible en una cultura que tenía muy consolidado su sistema general de representación. Ese tipo de cultura tiende a volverse imperial, y el Imperio Británico por el que corrió el "nonsense" fue, más que un ejemplo de esta irradiación, su manifestación histórica.

Se diría que una condición de emergencia del sinsentido es la existencia de una representación que establezca un verosímil sólido, indiscutible, que se dé por sentado, como si el sistema de representación narrativa ya no dependiera de ningún mecanismo semiótico y sucediera con la misma naturalidad que la fotosíntesis o la lluvia. De ahí no

hay más que un paso a la idea de que las distintas culturas del mundo, las más exóticas como las más vecinas, están expuestas por igual a las mismas rupturas de sentido. El imperio colonial nace naturalmente de esta convicción, efectuando una reversión de la causa y el efecto que ya se parece al sinsentido que lo va a expresar.

El formato narrativo colonial más característico es la anécdota. El roce de culturas produce la chispa del pequeño relato curioso, el que se adapta al interés de un momento combinando en el circuito de lo momentáneo el sobreentendido de la enunciación y el malentendido del enunciado. La anécdota es ese acontecimiento que le pasó a alguien alguna vez en algún lugar. Este lugar a su vez combina lo accesible de las facilidades coloniales con la intangibilidad original de la ficción. Pero lo propio de la anécdota es el efecto, la vuelta de tuerca que le da sentido. Este efecto es vecino al del humor; la anécdota siempre está a un paso de ser humorística.

Condensado de sentido, pura producción de sentido, sin sentido excedente, con el sobreentendido y el malentendido apretados en un mismo núcleo, la anécdota puede servir tanto al sentido como al sinsentido.

Los dos campos extraños que se solapan para dibujar el campo propio del nonsense son lo humorístico y lo infantil, que son las formaciones pro-

pias, respectivamente, del malentendido y el sobreentendido.

El nonsense echa mano a todos los recursos del humor: exageración, inversión, trueque de niveles, sorpresa... Pero el efecto humorístico depende demasiado del sentido estructurado como tal. En los hechos, el nonsense no dispone de otro efecto que el humorístico, pero no es el que busca. Hay una paradoja en el nonsense: busca producir un efecto, pero es un efecto inefectivo, un efecto vacío, un fantasma de efecto. Este vacío se materializa en lo que tiene más cerca, el humor, pero a sabiendas de que se trataba de otra cosa. La risa se ahueca en una nostalgia del puro sinsentido, que nunca se sabrá qué es. Nostalgia de la dominación universal, del Imperio como utopía que trascienda todos los malentendidos humorísticos y las anécdotas de la civilización.

El sobreentendido infantil es la otra cara de la moneda. Los niños son los destinatarios ostensibles del nonsense victoriano. Y los niños no hablan sino la lengua del sobrentendido, al punto de transformar en sobreentendido el malentendido mismo. Esa transformación le da su sabor peculiar al nonsense victoriano.

Se establecía una especie de teatro, con el niño en la escena (de la lectura), y el adulto apreciando esta escena. El nonsense completo incluye la recepción, la reacción, que está a cargo de un niño.

Pero el niño queda dentro de la escena, y el verdadero lector es adulto.

El niño era esencial a la anulación del sentido, pero por ello mismo esa anulación era apreciada por el adulto. Éste gozaba del espectáculo gracias a esa idea del niño, sin la cual ese espectáculo habría sido demasiado oneroso o amenazante. El sentido, después de todo, es el fundamento del saber, y éste lo es del dominio. Los niños no necesitan saber.

Hay que hacer notar que la anulación del sentido no es tanto un proceso como una reversión instantánea, un cambio de punto de vista. Se lo podría definir como una estetización del sentido. Éste, anulado, queda presente, de hecho más presente que nunca porque se está exhibiendo, con una torsión que lo hace volumétrico y opaco, cuando en su funcionamiento normal es lo transparente por excelencia.

Por todas estas características el nonsense parece hecho a medida para preservar un secreto. Si un secreto siempre termina revelándose, para mantenerlo no hay otro medio que constituirlo con los elementos que podrían haber servido para la revelación, con lo que ésta queda burlada para siempre.

Los secretos de Lear, más vale buscarlos, sin muchas esperanzas, en su biografía.

III

Edward Lear nació esn Highgate, el 12 de mayo de 1812. Era el menor de veinte hermanos, lo que ya tiene algo de absurdo. Para acentuarlo, la madre parece haberse olvidado del niño desde el momento de darlo a luz; lo crió su hermana Ann, veintiún años mayor que él, y los dos formaron una pequeña familia independiente, en base a los magros ingresos de ella como institutriz. El padre, Jeremiah Lear, que había sido un rico corredor de Bolsa, fue a la bancarrota cuando su hijo menor tenía cuatro años, estuvo preso, y se retiró con su esposa: formaban una pareja muy unida, por completo indiferente a la suerte de sus hijos, al menos de los quince que habían sobrevivido a la infancia. Los jóvenes Lear se dispersaron, y terminaron viviendo en rumbos tan divergentes como los Estados Unidos (dos de ellos fueron soldados en la Guerra Civil) o Australia.

Antes de los diez años Edward ya sufría de algunos males que lo acompañaron el resto de su vida: epilepsia ("the Demon"), estados de depresión aguda ("the Morbids"), miopía extrema, y la fractura de las dos rodillas (le pasó un carro por encima) con la consiguiente configuración defectuosa de las piernas.

A los catorce años empezó a ganarse la vida como dibujante ilustrador, por necesidad. No había hecho estudios formales de ningún tipo. Aunque se dedicó al dibujo y la pintura con asombrosa asiduidad todos los días de su larga vida (se levantaba antes del amanecer para trabajar, y lo seguía haciendo hasta la noche; lamentaba amargamente las interrupciones, y adivinaba el acecho de sus fatales depresiones si pasaba un día sin trabajar), no parece haber tenido una facilidad innata ni una vocación especialmente definida.

En 1830 publicó, en folios sueltos, dibujos de loros, hechos con intención científica; se trataba de la Familia de las Psittacidae, de la que había iniciado el registro completo. Había un mercado para este tipo de trabajos, y los de Lear, hechos con extraordinaria habilidad y cuidado en el detalle, tuvieron éxito. Fue admitido como socio en la Sociedad Linneana, y un distinguido ornitólogo, Joe Gould, lo invitó a colaborar en una obra sobre Aves de Europa. Durante los dos años siguientes viajó con Gould por los Países Bajos y Alemania dibujando pájaros.

Este trabajo quedaría interrumpido, lo mismo que el anterior de los loros, por una oferta que cambió su vida; en 1832 un rico aristócrata, Lord Stanley, le propuso que se instalara en su mansión, Knowsley Hall, para dibujar los animales del zoológico que había formado. Lear pasó varios años allí, estableció relaciones de amistad con la familia y sus invitados, y durante toda su vida siguió en ese ambiente aristocrático, donde encontró su clientela y sus amigos. Para un hombre que nunca se casó ni formó una familia, los amigos fueron importantes. Era afectuoso, y correspondido, salvo en el caso muy frecuente en que sus afectos se deslizaban al terreno del amor, apasionado y exigente.

Hacia los veinticinco años había iniciado el régimen de viajes que se hicieron constantes, y en el que pasó el resto de su vida. Al mismo tiempo, su trabajo de dibujante y pintor se desplazó de los animales a los paisajes. Más que motivos artísticos, el cambio los tuvo profesionales; había un mercado floreciente para las "vistas" de lugares pintorescos o históricos. Italia era el escenario más indicado, y Lear fue a instalarse a Roma en 1837; la ciudad fue su centro de operaciones durante más de una década, con constantes viajes y periódicos regresos a Inglaterra para la publicación de sus álbumes de paisajes. En una de esas estadas en su patria, en 1846, le dio clases de dibujo a la joven reina Victoria.

Aun después de dejar su residencia en Roma, en 1848, siguió viviendo en el Mediterráneo, y sus pasajes por Inglaterra se fueron haciendo más raros y breves. El frío le sentaba mal, y los compromisos sociales (las rondas por casas de campo) le impedían trabajar como quería, es decir todo el tiempo. Su última temporada larga en el país fue precisamente después de dejar Roma y tras una larga gira por Egipto, Palestina y Grecia: entre 1850 y 1853 tuvo habitaciones en Londres, y se entregó a un proyecto tan curioso como demorado: aprender a pintar, metódicamente, llenando sus lagunas de autodidacta. Uno de sus problemas era la figura humana, que nunca llegó a dominar (académicamente hablando); otro, la técnica del óleo. En una escuela privada preparó el examen de ingreso a la Escuela de la Academia Real, en la que fue admitido y a cuyas clases asistió durante unos meses. Después hizo amistad con uno de los pintores más destacados de la Hermandad Prerafaelita, Holman Hunt, quien consintió en tomarlo como alumno (era muchos años menor que Lear). Viajó con Hunt, vivió en su casa, y empezó a pintar grandes paisajes al óleo, algunos de los cuales fueron aceptados en exposiciones oficiales, y encontraron compradores.

En 1853 retomaba los viajes: Egipto, Suiza, Albania, Grecia, Corfú, Palestina, Líbano, Italia... En Corfú pasó largo tiempo, acompañando a Franklin Lushington, con quien tuvo una amistad apasio-

nada, correspondida para su pesar con una distante reserva. Sin ser homosexual, o siéndolo muy en secreto, Lear se enamoraba de sus amigos y sufría por ellos de todas las alternancias del corazón. Su historia con Lushington, insatisfactoria para ambos, fue la más violenta y persistente. Lear no descartaba la amistad con las esposas de sus amigos, incluida la de Lushington, y era muy popular entre los hijos de éstos, a los que cubría de dibujos y versos humorísticos. Su mejor amiga y más íntima confidente fue Emily Tennyson, la esposa del poeta, con cuyos poemas Lear hizo canciones, muy apreciadas en su momento, y también se propuso hacer una edición ilustrada, proyecto ambicioso en el que trabajó décadas y quedó sin realizar.

También hubo un proyecto de casamiento, con una bella joven inglesa, Gussie Bethell. En 1866 estuvo a punto de proponerle matrimonio; sus cartas atestiguan las consultas ansiosas que hizo a todos sus amigos (al parecer casi todos se mostraron poco alentadores), sus dudas y temores. Al fin no lo hizo, con la excusa de la edad, la mala salud, y la falta de medios. Si bien eran excusas, no les faltaba fundamento: tenía cincuenta y cuatro años, su salud era precaria, y si bien se las había arreglado para mantenerse, lo había hecho a duras penas y no disponía de ahorros, ni de casa, ni de ingresos fijos. La continuación de la historia fue por demás curiosa. Al poco tiempo Gussie Bethell

se casó, y, como si quisiera demostrar algo, lo hizo con un hombre anciano, inválido, y más pobre que Lear. Pasados los años enviudó, volvieron a encontrarse, y Lear pasó por las mismas alternativas de dudas, temores y excusas que la vez anterior. Hasta su vejez siguió barajando la posibilidad de casarse con ella, y nunca se decidió.

Su única compañía humana estable fue su valet, un hombre de Corfú llamado Giorgio Cocalli, que entró a su servicio en 1856 y siguió con él en todos sus viajes y residencias hasta 1883 cuando murió (lo reemplazaron sus hijos, que eran unos delincuentes).

Entre 1872 y 1887 tuvo otra compañía, su gato Foss, al que adoraba. En las caricaturas de sí mismo con las que ilustraba sus cartas invariablemente se hacía acompañar por Foss, caminando unos pasos atrás, y sonriendo. Cuando el gato murió, seis meses antes que él, mandó hacer una lápida que decía: "Qui sotto sta sepolto il mio buon Gato Foss. Era in casa mia 30 anni e morí il 26/7/1887 di età 31 anni". Firmado: Edoardo Lear. El gato no tenía mucho más de quince años. La duplicación de la edad es uno de los tantos caprichos o salvaguardas mágicos de su dueño.

El gato vino junto con la casa. En 1871, cercano a los sesenta años, Lear tuvo por primera vez una casa propia; se la hizo construir en San Remo, y la llamó Villa Emily en homenaje a su más fiel amiga. Había elegido San Remo después de probar

un tiempo en Cannes, de donde escapó por el exceso de ingleses ricos que hibernaban allí. Se mudó a Villa Emily en 1871 y pasó en ella toda la década, salvo algunos veranos en Inglaterra y un largo viaje a la India, que duró todo el año 1874. En 1878 sucedió algo perturbador: el terreno que separaba su propiedad del mar fue adquirido por alemanes, que construyeron un hotel. Todo el paisaje y la paz se evaporaron. Después de muchas vacilaciones y cálculos, y con préstamos de amigos, que se proponía devolver con la venta de Villa Emily, compró un nuevo terreno e hizo edificar otra casa, que llamó Villa Tennyson; se mudó a ella en 1880; ese año hizo su última visita a Inglaterra. No hubo más viajes, salvo a localidades cercanas de montaña donde pasaba los veranos. Murió en enero de 1888, a los setenta y seis años.

IV

Su obra pictórica consiste de millares de vistas, esbozos tomados en el lugar, acuarelas (por las que es principalmente apreciado), y en menor cantidad cuadros al óleo de grandes dimensiones, de paisajes históricos prestigiosos, que le eran encargados y le llevaban largo tiempo de preparación y elaboración. Se autotitulaba "paisajista topógrafo", y la práctica incesante había logrado que terminara haciéndolo más o menos bien. Era esencialmente un dibujante; sus acuarelas son dibujos coloreados.

El mérito de las vistas residía en buena medida en haber estado ahí, en haberlo visto con sus propios ojos, haberse sentado con su cuaderno de notas frente a una montaña o un río, una mañana o un atardecer. Constituían un souvenir, una apropiación, una forma de turismo vicario. Las vistas, como los personajes de los limericks, eran "de Al-

bania", "de Grecia", "de Egipto", "de la India", y tenían algo de múltiple, de colección, aun cuando estuvieran solas, enmarcadas y colgadas en una pared. Eran naturalmente parte de una serie. También eran más bien anónimas en tanto sugerían una de las habilidades que definían al inglés que hubiera gozado de los privilegios de una buena educación.

Su soporte más natural era el libro ilustrado, el álbum. El formato serial ya constituía un virtual diario de viaje, y fue así como Lear las comercializó principalmente. Algunos de los títulos: *Illustrated Excursions in Italy*, dos volúmenes (1846), *Journal of a Landscape Painter in Albany* (1851), *Journal of a Landscape Painter in Southern Calabria* (1852), *Views in the Seven Ionian Islands* (1863), *Journal of a Landscape Painter in Corsica* (1869). Fueron menos que los que proyectó y preparó. El proceso de confección del libro, la dependencia de la imprenta y los grabadores, era complicado y frustrante. Con alguna excepción, los resultados fueron insatisfactorios.

Los loros también habían sido una serie, y las aves de Europa, y el zoológico de Lord Stanley, y también entonces el destino de los trabajos era el libro ilustrado. Hay una constante de documentación y colección, que tiende a la ciencia "natural", la ciencia del naturalista, con elementos de habilidad manual, sensibilidad, gusto.

Quién sabe si el "paisajista topógrafo" se hizo

viajero por imperio de su profesión, o si ésta fue la excusa para viajar. Lo más probable es que hayan ido en bloque. De hecho, el trabajo del artista valía tanto más cuando era la ocupación marginal del caballero en viaje de placer.

Es bastante asombroso que un hombre con sus problemas de salud haya podido mantener este régimen de movimiento constante, y las condiciones en que lo hizo. Regiones accidentadas (era lo que exigía la "topografía"), climas difíciles, exigencias físicas en el desplazamiento, falta de albergues adecuados que a veces se prolongaba durante meses, también enfermedades que lo postraban en medio de la nada –pero no le impedían completar los itinerarios planeados, ni lo desalentaban de iniciar otra excursión el año siguiente. Un detalle a notar es que nunca recurrió a médicos, la mención de los cuales está ausente en cartas y diarios.

Todos sus viajes fueron a sitios donde iban los ingleses, donde había ingleses, y toda su vida social era con compatriotas, dondequiera que estuviera. No es tan extraño, dada la ubicuidad de los ingleses en el siglo XIX, sobre todo en el área mediterránea. Aun así, es notable la falta de interés de Lear en los naturales de los países que visitó: no hubo una sola amistad, ni siquiera un interlocutor que encontrara digno de mencionar en sus cartas. La sociedad británica se rehacía en cualquier isla o valle remotos. Esto puede indicar la primacía que tenía para él la comunicación oral,

más específicamente el idioma. Su mundo portátil estaba hecho de conversación inteligente y divertida, y juegos de palabras, por los que era famoso.

Junto con los viajes, y como su complemento, los biógrafos no han dejado de observar la abundancia sobrenatural de su correspondencia. Escribir treinta cartas por día (antes del desayuno) no era desusado para Lear. Aun para una época y una nacionalidad en que las cartas proliferaban, su puntualidad llamaba la atención. Se las había arreglado para que todos su amigos estuvieran lejos casi siempre, y para extrañarlos. En cuanto a tener algo que decirles, la distancia misma, con o sin viajes, le daba materia.

Aquí también había una serie. Hay elementos en sus cartas que las acercan a las otras series que practicó, sobre todo a los poemas: los juegos de palabras, la invención idiomática y los dibujos con los que las ilustraba. Se parece a la serie de los viajes en que, a diferencia de las vistas y los poemas, no era necesario editarlos (buscarles imprenta, grabadores, etc.; o compradores). Quedaban en manuscrito, tal como salían.

La serie más memorable, la que hace memorables a todas las demás, es la de los limericks. Según su propio relato, empezó a componerlos siguiendo el ejemplo de los dos libros de los quince caballeros y las dieciséis viejas, hacia los veinte años, cuando vivía en Knowsley Hall ("una casa llena de risas y niños"). Los reunió en el llamado *A*

Book of Nonsense en 1846, bajo el seudónimo de "Derry Down Derry". La segunda edición, aumentada, es de 1855. Entre tanto, había habido innumerables reimpresiones, y el libro ya era famoso. Sólo la tercera edición, de 1861, apareció con su nombre en la portada. Aun entonces y por mucho tiempo más, hubo dudas sobre la identidad del autor de este libro popularísimo, lo que indica que su fama como pintor era muy limitada. Una de las posibilidades que se debatía era que el nombre "Lear" ocultara a algún noble ("Earl").

Pasados los cincuenta años empezó a escribir poemas "nonsense" en formas distintas del limerick. No son muchos, sí extraordinarios, y los reunió en 1871 como *Nonsense Songs, Stories and Alphabets*, en 1872 como *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany*, y más completos en 1876, bajo el feo título injusto de *Laughable Lyrics*. Hay que agregar, como está indicado en los títulos de algunas recopilaciones, los alfabetos, con dibujos y rimas, de los que hizo gran cantidad, muchos como regalo para niños hijos de amigos; y los dibujos de botánica fantasiosa.

La intrascendencia de su pintura se debe a la falta de un auténtico compromiso con ella. Era un dilettante que se creía un profesional, pero en realidad no engañó a nadie (con la posible excepción de la Reina). Su poesía también es la de un dilettante, en tanto dependía de la ocurrencia, del humor del momento, de los niños que tuviera a

mano para regalársela. Pero ahí lo circunstancial cambiaba de signo. El souvenir del instante y la presencia adquiría una brusca eternidad al aplicarse a la topografía de la lengua y su lógica.

Una división general de toda su obra correría entre el humor y lo serio. No hubo ningún intento de humor en su trabajo de "paisajista topógrafo", y no hubo tampoco (si lo hubo, no se conservó) ningún intento de hacer poesía seria; sí hubo humor en sus dibujos para ilustrar poemas o juegos de palabras, pero estos dibujos estaban adheridos al texto y eran parte de él (lo mismo en las cartas). Al principio de su carrera, antes de que empezara a componer los limericks, hubo un barrunto de convergencia: su primer trabajo profesional fueron los loros, y si bien éstos eran dibujos serios, de intención científica, los loros, aun bajo el severo rubro "Familia de las Psittacidae", tienen algo de humorístico de por sí. Su elección por parte del joven artista indica una vacilación que se resolvería poco después en estricta y no violada separación de campos. El paisaje, la indiferencia de la Naturaleza, es tomado por Lear en su faz ya hecha; el "topógrafo" sólo interpreta en términos de superficies y volúmenes el mundo tal como lo ha conformado la geología. En contraste, los limericks son un mundo en estado de creación, para lo cual es necesario dislocar su racionalidad.

En cuanto al humor, hay que decir que el que practicó Lear es de un tipo especial. Lo único que

tiene en común con lo que se entiende habitualmente por humor es la producción de un efecto. Lo que diferencia algo humorístico de algo no humorístico es que en el primer caso se espera una cierta discontinuidad, un efecto que se produce sobre el receptor, mientras que en lo que no es humorístico el efecto se reabsorbe, y el receptor no necesita participar activamente. De ahí que la producción humorística tenga algo de impersonal, pues el sujeto que la produce fluye y se desvanece en el efecto.

El humor es un recurso muy usado por tímidos (y melancólicos) en razón de esta neutralización de lo subjetivo. En el fondo, es un modo de "cambiar de tema" o distraer la atención. Los juegos de palabras, a los que el humor está indisolublemente unido, son el recurso más a mano para desviar la conversación de un tema peligroso, en direccón a las palabras con las que se expresa ese tema, o la lógica que moviliza a las palabras.

Ése es el "humor" de Lear, pero vaciado de sus contenidos normales. En él está ausente la reconstrucción de sentido que se da al final del chiste. Para producir el sinsentido puro que buscaba, el sinsentido como efecto, debe anular el efecto. El limerick es el chiste al que le falta el final; la "punch line" es literalmente la repetición de la primera línea, del primer verso.

Aunque a Lear se lo identifica con el limerick, y al limerick con él, no fue su inventor, como ya

dije. Lo tomó de los dos libritos de comienzos de la década de 1820, quizás también de algún otro que desconocemos. Le habría bastado con un solo limerick, el de "Tobago" que menciona en sus recuerdos.

V

Veamos esos dos libros originales.

Las Dieciséis Viejas Maravillosas son poco exóticas: son "de" Gloster, Ealing, Norwich, Harrow, Croydon, Gosport, Leith, Surrey, Exeter, Bath, Leeds, Devon, Lynn (y una sin lugar, la llamada Towl). Sólo dos vienen del extranjero: Francia y España, y las dos bailan. La de Francia "enseñaba a bailar a niños crecidos"; podría suponerse que era una francesa desterrada en Inglaterra que se ganaba la vida dando clases de danza a adolescentes. Pero los encontraba tan rígidos que los despidió a todos. La de España, si entiendo bien, hacía muchas cosas contra su gusto sólo para mostrarse amable. Y aun así, "yet", (esta adversativa es intrigante) bailó un fandango con el General Fernando; en el último verso se la califica de "caprichosa", resumiendo la pequeña historia retorcida. "Fandango" y "Fernando" hacen una rima imperfecta, aproximativa, solamente "española".

Una intensa movilidad caracteriza a todas: la de Ealing saltó hasta que su cabeza tocó el techo (cuando le anunciaron que su número había ganado la lotería, el 2164); la de Harrow recorría la ciudad en una carretilla haciendo visitas; la de Croydon, por simular juventud, afectaba una especie de mal de San Vito, hasta que se descolocó la cadera; la de Surrey andaba de prisa mañana tarde y noche, y apenas si se hacía tiempo para insultar al marido y llevar a los chicos a la escuela; la de Leeds trabajaba para los pobres hasta despellejarse los dedos; la de Devon se limitaba a levantarse a las siete para hacer las tareas del hogar, y entrar en calor; la llamada Towl salía a navegar con mar agitado, y el oleaje le revolvía el estómago a su lechuza, que llevaba de compañía. Si no es el movimiento, es la delgadez héctica que lo sugiere: la de Norwich se alimentaba sólo de porridge y la capa le hacía de vestido (?); la de Bath era flaca como una varilla, oscura y esquelética; la de Lynn tenía la nariz y el mentón tan largos y arqueados que casi se tocaban. A la de Gloster la sacaba de sus casillas la charla incesante de su loro; la de Leith sufría de dolor de muelas; la de Gosport tuvo un ataque de furia al descubrir, cuando se vestía para un baile, que la peluca le quedaba chica.

El todo forma un librito frenético y chillón, lleno de gesticulaciones, rabietas y accidentes. Las viejas esperpénticas se ponen en situación de personaje humorístico. Una galería de viejas. Los di-

bujos son coloreados, casi realistas, con un toque caricaturesco.

El número en el título acota la serie. Como las estampas japonesas, las treinta y dos vistas del Fuji o las sesenta y cuatro del Tokaido, éstas también son geográficas. Más que eso, limitan cada poema a un personaje, a una caracterización. La excentricidad es de rigor –son las dieciséis viejas "maravillosas". La maravilla está en lo cotidiano, en la observación precisa de las rarezas de gente corriente; las mujeres de edad tienden a desarrollar hábitos curiosos, un poco liberadas de la censura vecinal, o a dejar cristalizar manías.

Los Quince Caballeros del segundo libro son más internacionales; más de la mitad proceden de las colonias. Y no se trata nominalmente de caballeros: un gordo, un viejo, un granjero soberbio, un viejo capitán, un carnicero, un joven, un sastre, un viejo avaro, un viejo soldado, un enfermo, un pobre, un viejo vivaz, un viejo comerciante. Sólo uno, el de Harwich, es un viejo caballero; y hay un viejo "Squire". El denominador común es que son todos hombres. La edad es completamente accidental: la sílaba "old" se agrega por motivos rítmicos aquí y allá.

La violencia sigue prevaleciendo, mucho más declarada que en el caso de las viejas; el viejo de Oporto debe interrumpir sus bromas con el grito que le arranca la gota; el granjero de Rye-gate amenaza al cazador que ha traspasado su cerca; el

viejo capitán de Dover salta de su cama de enfermo al sonido del tambor, a combatir enemigos imaginarios; el carnicero de Athlone golpea con su bandeja al mendigo que le pide un hueso; el sastre de Quebec naufraga en una tormenta; el viejo soldado de Bicester sufre el ataque de un toro; el viejo comerciante de Malta riñe sin motivo con el médico de la isla. Más inofensivo es el accidente que le sucede al gordo de Bombay: un pájaro le roba la pipa que estaba fumando; el rico propietario rural de Southwark tiene el defecto de hablar todo el día; el joven de St Kitts tiene "ataques", anticipando los de Lear; el viejo avaro de Reading ha construido un cobertizo tan pequeño que la vaca sólo puede meter en él la cabeza: un problema de dimensiones como el de la vieja con la peluca; también hay una remisión a una vieja, la que sólo comía porridge, en el enfermo de Tobago que sólo comía sagú; al caballero de Harwich, de noventa años, el nieto le birla la novia. Sólo son pacíficas las historias del pobre de Jamaica, que hacía unos deliciosos bizcochos muy apreciados por los negritos; y el borracho de Madeira, que se limitaba a brindar por los amigos ausentes.

La disminución de coherencia hace disminuir el nivel de sinsentido. Estas son anécdotas casi corrientes, bastante explicables. Apenas si puede extraerse de ese rubro el pájaro que le roba la pipa al fumador (pero esas cosas pasan) y el viejo soldado al que el sonido del tambor le despierta el ardor

guerrero, cosa menos absurda que patética o sentimental. Lo demás son accidentes curiosos, más o menos dignos de atención. En todo caso, el sinsentido estaría en lo poco memorable del caso.

En realidad, tampoco había mucho de sinsentido propiamente dicho en las dieciséis viejas. Se diría que lo que hace estas historias dignas de contar es la rima, en primer lugar la rima que une el lugar de residencia con la materia de la anécdota. Luego la segunda rima, que desarrolla el relato o lo explica. El joven de "St Kitts" sufre "fits" (ataques); luego, un eclipse de luna le produce un desmayo ("moon", "swoon").

En tanto galería de personajes, que puede traducirse como yo lo he venido haciendo, la justifica más que la rima la decisión del autor de hacer la enumeración, de redactarla con prolija concisión, y acompañarlas de una ilustración y hacer un libro con ellas. Un libro gratuito, un libro puramente libro. Un objeto, con la opacidad de sentido que tienen los objetos.

A diferencia de las viejas, todas británicas y todas viejas, visibles en sus manías domésticas, la serie de los hombres parece querer demostrar que la vida es complicada, accidentada y azarosa. Para los niños, es una lección de causas y efectos. Para los adultos, un recordatorio casual de las muchas formas que toma el destino y del modo en que se acumulan en la memoria; la experiencia, los viajes, la conversación, crean estas colecciones que

sólo un ingenioso anillo de palabras puede conservar. Para grandes y chicos, los círculos rimados encierran a un personaje, y a la pequeña o gran contingencia que lo singulariza. El limerick sería una de las formas de hacer la lista. La otra es la biografía.

El librito de rimas y dibujos, objeto de compañía, breviario o manual de instrucciones. Libro para niños, en tanto se supone que los niños son los únicos que se pueden satisfacer con esos simulacros de sentido. Hay una incompletud intrínseca, o más bien una plenitud parcial. La anécdota dice muy poco sobre una vida, pero una vez que lo ha dicho, lo dice todo sobre sí misma, sobre el recorte que la constituye y la pérdida del sentido.

There was an Old Woman named Towl
Who went out to Sea with her Owl,
But the Owl was Sea-sick
And scream'd for Physic
Which sadly annoy'd Mistress Towl.

(Había una vieja llamada Towl que salió al mar con su lechuza, pero la lechuza se mareó y clamó por un médico, lo que molestó a la señora Towl.)

Quizás la estructura del limerick (sus dos rimas y cinco versos, su esquema de relato) tengan por función destacar esta incompletud. La primera rima establece el cierre sobre sí misma de la

enunciación. Aunque es un curioso cierre, máximamente abierto al azar. Es cierre de todos modos porque opera en los dos sentidos: no se sabe por dónde empezó el autor, si por el nombre de la vieja, "Towl", o por la especie del animal acompañante, "owl". Hay un círculo.

Con el segundo par de rimas pasa lo mismo, pero en un nivel incluido. La lechuza se mareó ("seasick") y pidió por un médico ("Phisick"); esto ya no sucede en la libertad absoluta sino dentro del círculo anterior, el de la salida al mar de la vieja con la lechuza.

El último verso se dice sólo a sí mismo como final, y completa el tercer círculo, el del poema. El triple anillo debería representarse en un diagrama, pero éste sería precisamente lo que no debe haber: el sentido, elemento cuya ausencia da "sentido" a toda la operación. La ilustración representa a ese diagrama.

VI

Para el siguiente esquema de la prehistoria del limerick me baso en el libro de G. Legman, *The Limerick*, y en las investigaciones de Bibby y Marco Graziosi.

Se lo remonta al siglo XIV, a las "nursery rhymes" y otros tipos de poesía popular o infantil. Un antecedente del nonsense, muy sugestivo, son las "mad songs" de los monjes mendigos errantes que salieron a los caminos después de la disolución de los monasterios por Enrique VIII. Como otros invocaban la caridad por la falta de un miembro, éstos lo hacían por la falta de la razón, falta verosimilizada por el trastorno religioso. Los poemas sin sentido, en los que debía aguzarse el ingenio para evitar cualquier interpretación racional, bien memorizados, eran la credencial más sucinta que podía exhibirse (simular locura por otros me-

dios podía hacerse muy engorroso). La brevedad, el cierre fulminante, era parte de su eficacia.

Este origen es demasiado legendario para que se hayan conservado especímenes. Sí los hay de las canciones absurdas de beber o de fumar; a estas últimas pertenece el ejemplo más antiguo, un madrigal de 1606 en el que la forma del limerick aparece casi perfecta:

O metaphysical Tobacco
Fetched as far as from Morocco,
Thy Searching fume
Exhales the rheum,
O metaphysical Tobacco.

(Graziosi hace el comentario siguiente: el lugar geográfico aparece en el segundo verso, no en el primero; pero anticipa la tradición de rimas raras propias del limerick; en cuando a que el tabaco se traía "hasta de tan lejos como Marruecos", puede ser un rasgo de humor, porque Marruecos debía de ser el sitio más cercano de donde provenía el tabaco).

Poco después (1618) en una canción erótica la forma también está madura, aunque sin geografía:

Come kisse, come kisse, my Corinna
And still that sport wee'l beginn-a
That our soules may meet
In our lippes, while they greet
Come kisse, come kisse, my Corinna.

En el libro *Tommy Thumb's Pretty Songs Book*, publicado en 1744, aparece el primer limerick ilustrado:

Hickere, Dickere Dock,
A Mouse ran up the Clock,
The Clock Struck One,
The Mouse fell down,
And Hickere Dickere Dock.

Un rasgo característico, el nombre de lugar, parece confluir con esta forma a partir de canciones de bebida, improvisadas en competición. En cuanto al nombre, "limerick", su origen es misterioso, y tardío. Lear no lo usó nunca. Su primera aparición registrada está en una carta de Aubrey Beardsley en 1896, referida a los limericks licenciosos con los que posteriormente llegó a identificarse el género. Limerick es una localidad de Irlanda, que figura en estribillos de canciones de bebida.

La contribución de Lear fue en cierto modo negativa. Lo hizo más estricto, el cierre del último verso más definitivo. Dice Marco Graziosi: "Gra-

cias a esta estricta organización el limerick de Lear proporciona un 'campo cerrado', un marco convencional, que permite variaciones ilimitadas". Lo cual es algo así como la utopía del escritor.

Lear hizo del limerick un objet trouvé. El sinsentido y lo infantil se derivaron por sí solos. Los niños aman la repetición, y aquí la repetición era casi completa: "Había un viejo en..." o una dama, o un joven. Los cuentos infantiles también empiezan con una fórmula: "Había una vez", a partir de la cual se abre un imprevisto, a veces inquietante, que puede llevar muy lejos –aunque al final se vuelve al estado estable, de sugerencias familiares (el matrimonio). El sitio al que llega el "había una vez" del limerick es instantáneo; contiguo, y a la vez imprevisible y lejano. Con el primer verso está todo dicho; lo que le suceda a ese personaje dependerá de la rima. El segundo tramo, la segunda rima, es la peripecia. El último verso, al repetir el primero, desmiente la historia; todo queda como estaba, y en realidad todo estuvo siempre como estaba: mientras sucedía el relato, todo permanecía en su lugar. En cuanto al sinsentido, es eso precisamente: el relleno a presión con elementos de sentido de un marco fijo preestablecido.

El hallazgo del formato tiene la virtud de dejar que la obra se haga sola. Y una vez encontrado el limerick, Lear no le buscó otro formato englobante: no hubo libro de quince viejas o de veinte jóvenes, sino un único libro de *Nonsense*, y en las reedi-

ciones, "más *nonsense*", como pura acumulación ni siquiera ordenada o fechada.

Todos los artistas deben encontrar su formato. Lear es un ejemplo más, pero no se trata de ejemplos, pues cada artista debe hallar su formato propio, y no puede tomar como ejemplo los hallazgos ajenos.

El formato, cualquier formato, es eminentemente histórico, y como tal sirve para una sola vez. Al menos si su función es hacer inteligible la experiencia del artista en la sociedad en la que vive. De hecho, habría que preguntarse si la insatisfacción y el desconcierto en el que suele vivir un escritor no se deberá a la persistencia de la duda entre lo que es ejemplo y lo que es la cosa en sí.

La forma es una respuesta a priori; invierte la sucesión corriente, pues deja el problema para después de la solución. El hallazgo previo de la forma, entera y madura, es la receta del escritor feliz. No parece que sea el caso de los grandes escritores, pero quizás habría que volver a pensarlo. Lear es un caso especial. No todos están de acuerdo en que sus limericks son algo más que pasatiempos triviales. Habría que poner entre paréntesis la cuestión de la calidad, por el momento, hasta poder deducirla de premisas nuevas. Lo cierto es que al adoptar la forma, Lear encontró la obra ya hecha, y se ahorró todas las ansiedades y angustias de hacerla. Hay una especie de reincorporación de la obra literaria a la biografía.

En el capítulo siguiente examino los cincuenta primeros limericks de su primera recopilación. Del corpus que suponemos que pudo abrevar (los dos libritos mencionados de la década de 1820) tomó la forma estrófica, la disposición de rimas y ritmos, y la de bloques de relato, la referencia geográfica inicial, la restricción a un solo personaje humano con rasgos extravagantes, etc. De la movilidad frenética de las viejas pudo tomar también el dibujo de las piernas y pies de sus personajes, siempre en una postura de baile. Hizo más sutil la agresividad de los "dieciséis caballeros", quizás más autobiográfica, hasta iluminar los malos encontronazos con un resplandor de masoquismo. Estos dos préstamos, estas dos adaptaciones, dan cuenta de casi todo su estilo personal.

VII

There was an Old Man with a nose
Who said: If you choose to suppose
That my nose is too long,
You are certainly wrong,
That remarkable Man with a nose.

(Había un hombre con una nariz, que decía: "Si suponen que mi nariz es demasiado larga, están ciertamente errados", ese notable hombre con una nariz.)

No es un limerick geográfico. Es "el hombre con una nariz". Todos los hombres tienen una nariz, pero éste la tiene explícitamente, casi "geográficamente", porque la nariz está en el lugar de la ciudad. Casi una atracción turística, en tanto el hombre es "notable". Este adjetivo es la única in-

dicación, fuera de sus propias palabras, de que esa nariz tiene algo de excepcional. ¿Qué? Que es demasiado larga. Él mismo lo dice (es lo único que dice), sin que nadie se lo pregunte, y la decisión de decirlo se parece a esas negaciones freudianas que son uno de los motivos más eficaces para decir algo, en contraste con quedarse callado. El limerick como ruptura del silencio refleja aquí su tema o su acción; el puente entre los dos niveles lo establece el hecho de que Lear tenía la nariz demasiado larga.

El juego de las rimas crea un encadenamiento entre lo visible y lo invisible. *Nose-suppose*: la nariz rige la suposición, por la negativa; pues la nariz está a la vista y no es necesario suponer nada respecto de su tamaño ya que basta con comprobarlo; la suposición se refiere a otro rasgo físico oculto, que sigue siendo la nariz aunque sea el sexo. *Long-wrong*: los que presupongan una excesiva longitud se equivocarán con la misma necesidad fatal con que suena la rima clara y rotunda.

El giro, *if you choose to suppose*, "si eligen suponer" o "si prefieren suponer", es decir, si entre todas las posibilidades que tienen disponibles eligen la de suponer algo, y la de suponer algo definido... ¿Por qué habrían de hacerlo? ¿Sólo porque él se los está diciendo? Ahí hay un eco de la educación que recibía todo niño inglés: no hacer observaciones personales. Claro que el que haga esta suposición, no lo dirá; la enunciación queda a car-

go del damnificado, que supone a la segunda potencia. La suposición de la suposición crea un campo intersubjetivo, propicio a la aparición del monstruo.

Las condiciones de producción de este monstruo se dan en un plano intermedio. No exactamente en el texto del limerick, porque es sólo en el dibujo que lo acompaña donde puede verse que la nariz en cuestión mide dos o tres metros, se arrastra por el espacio como una serpiente y la gente debe saltar para no tropezar con ella. La interlocución entonces toma sentido: les está diciendo justamente a los que saltan para no enredarse con ella, que errarían si supusieran que esa nariz es demasiado larga. (Coincidentemente, "demasiado" es una de esas palabras cuya definición depende del punto de vista que se adopta.)

El texto se puede aprender de memoria; para eso están las rimas y el ritmo implacable. El dibujo, puede ser "inolvidable", por su extrañeza. La articulación de ambos produce el sentido, pero para que la articulación sea eficaz el sentido debe torcerse en alguna especie de sinsentido.

* * *

There was a Young Person of Smyrna
Whose Grandmother threatened to burn her;
But she seized on the cat,
And said "Granny, burn that!
You incongruous Old Woman of Smyrna!"

(Había una joven de Esmirna cuya abuela amenazó con quemarla; pero ella atrapó al gato, y le dijo "¡Abuelita, quema eso! ¡Tú, incongruente vieja de Esmirna!")

El limerick es una forma fija que admite variaciones. Por ser fija admite variaciones, y las variaciones destacan su fijeza. Todas sus reglas pueden ignorarse; en el anterior, se ignoraba la que exige un nombre geográfico en el primer verso; en éste, la protagonista del último verso no es la misma que la del primero. El desplazamiento de *Young Person* a *Old Woman* está puntuado por *Grandmother* y *Granny*, y además se refleja o tematiza en el argumento, que también es un desplazamiento: en lugar de quemar a una nieta, se puede quemar a un gato.

Seized on: "atrapó" al gato, una acentuación del movimiento, coherente con el estilo de ballet frenético del limerick; pero también "echó mano" al gato, para sugerir la prestidigitación del cambio.

Smyrna / burn her: rima rarísima, como es raro que alguien, un ser humano y no un producto co-

lonial como los higos, sea de Esmirna. Pero humanos que se incineran unos a otros, exotismo bárbaro revelado por el juego de la lengua.

Incongruous: lo incongruente es que esa vieja no sea joven, es decir que haya habido un pasaje subrepticio de un personaje a otro, disimulado en el hecho de que ambos son de Esmirna. También ha cambiado la voz: al comienzo es el autor el que califica "de Esmirna" al personaje, al final es este mismo personaje el que califica "de Esmirna" a otro, justamente el que se proponía aniquilarlo. (Otro pasaje, de *person* a *woman*, mediado por *her* y *she*.)

Pero hay otra razón para calificar a la vieja de "incongruente", y es el contraste entre la extranjería turca, orientalista, lejana, y el familiar "Granny", abuelita, de niño inglés. Lear está haciendo su propia traducción o poética de la traducción, en la "globalización" infantil. Lo cual a su vez tiene doble fondo: en las exóticas familias turcas podría existir la costumbre de que las abuelas quemen a sus nietas, o que las nietas encuentren natural que se queme a un gato. ¿Quién sabe qué sucede allá en Esmirna? Pero esa interpelación, *Granny*, acerca lo lejano... Y de pronto la nieta no encuentra tan natural la conducta de su abuela, y la tacha de "incongruente". No encuentra natural al gato mismo, al que llama "eso" –a la vez que, en el movimiento típicamente dual del sinsentido, lo extraño del gato se naturaliza por la rima, *cat / that*.

* * *

There was an Old Man on a hill,
Who seldon, if ever, was still;
He ran up and down
In his Grandmother's gown
Which adorned that Old Man on a hill.

(Había un viejo en una colina que rara vez, o nunca, se estaba quieto; subía y bajaba con el vestido de su abuela, que adornaba a ese viejo en una colina.)

Otro limerick no geográfico, aunque sí es geográfico por la colina; en todo caso, topográfico. La rima colina / quieto tiene un sentido porque la colina está inmóvil. Pero ese sentido es negado porque el hombre sobre la colina no está quieto. Otra vez el frenesí del movimiento constante. El modo en que se lo dice ("rara vez, si es que alguna vez...") al mismo tiempo es un relleno rítmico del verso, que al decir lo que dice (que el sujeto nunca se quedaba quieto) habría sido demasiado breve, y registra una intención de exactitud y veracidad, como si dijera: "no quiero exagerar y que mis lectores dejen de creerme".

Estaba "sobre" la colina, pero corría "para arriba y para abajo": no es incorrecto porque la ladera es parte de la colina, o es la colina misma: la colina tiene un arriba y un abajo, y esté arriba o abajo uno sigue estando "sobre" la colina. Lo cual significa que la colina no está tan quieta. En cierta vertiente del discurso ella también "sube" y "baja", y

a ella también podría aplicársele lo de "rara vez, si alguna vez, estaba quieta".

Pero quizás nos hemos precipitado en la lectura. Después del segundo verso hay una pausa. Que el hombre corra para arriba y para abajo ya es parte de otro asunto, a saber: que lo hace vestido con el vestido de su abuela. Por la ley de la gravedad del sentido, a la que ni siquiera el sinsentido escapa, la atención se concentra toda sobre esta peculiaridad indumentaria. El registro desnudo de los hechos obliga a suponer que unos son causa de otros; cuando no hay ninguna explicación, todo se vuelve explicación. Llegamos a pensar que se movía tanto porque el subir y bajar no admite detenciones (como el péndulo), y que lo hace porque usa ese vestido... Si alguien es tan loco como para adoptar ese disfraz, es porque está en un limerick, y si sólo dispone de una colina, dada la exigencia de movimiento que conlleva el limerick...

"Gown" es un vestido de aparato, de baile. Inadecuado para correr, sobre todo en un terreno accidentado. La inadecuación es funcional al sinsentido. Otra: que un "viejo" se dedique a eso... Y que un viejo tenga abuela, aun muerta. Un viejo es abuelo, y la abuela de un abuelo es como si cruzara la frontera de lo antiguo, a la abstracción del sinsentido.

Este liviano sísifo travestido, ludión poético subiendo y bajando los cinco versos, deja un rastro de extrañeza, irreductible a la lectura.

* * *

There was an Old Person of Chili,
Whose conduct was painful and silly;
He sate on the stairs,
Eating apples and pears,
That imprudent Old Person of Chili.

(Había un viejo de Chile cuya conducta era penosa y tonta; se sentaba en los escalones, comiendo manzanas y peras, ese imprudente viejo de Chile.)

En algunos limericks como éste Lear llega casi al ideal del puro y límpido sinsentido; nada remite a ningún conocimiento previo, todo sale del vacío, gratuito y brillante. Paradójicamente, esa perfección sucede cuando cada elemento obedece a una lógica, y se agota en la respuesta a su causa.

"Chile" y "tonto" se explican mutuamente por la rima, lo mismo que las escaleras y las peras; las manzanas vienen junto con las peras: son de la misma familia, y es raro que al que le gustan unas no le gusten las otras. El adjetivo del último verso, "imprudente", obedece a las necesidades de medida del verso, y podría servir para distintas imprudencias: obstruir el paso, elegir un lugar incómodo, alimentarse de frutas azarosas, ser chileno... Quedaría sólo lo "doloroso" de su conducta como elemento libre.

No sé si será hilar demasiado fino, pero ese giro, "cuya conducta", al invertir la marcha de la frase

por la mitad, produce una sensación de subir y bajar escaleras, de la simultaneidad de subir y bajar que hace a la escalera como objeto inerte.

En efecto, éste es uno de los raros limericks inmóviles; a medias, porque la actividad del protagonista se sugiere incesante; pero al menos no se desplaza; por eso es que está en una escalera, en medio de una escalera, que es un sitio de desplazamiento. Quizás lo "doloroso" sea esa inmovilidad, forzada, no natural, imprudente, en el universo frenético del limerick.

* * *

There was an Old Man of Kilkenny
Who never had more than a penny;
He spent all that money
In onions and honey
That wayward Old Man of Kilkenny.

(Había un viejo de Kilkenny que nunca tenía más que un penique; gastó todo ese dinero en cebollas y miel, ese descarriado viejo de Kilkenny)

Concentración y dispersión actúan en conjunto en el limerick. La concentración es la norma externa, en un formato tan breve; la dispersión es la norma interna, la subversión que hace el valor pro-

pio del sinsentido; por ser negativo, este valor debe funcionar como destrucción sobre un fondo enérgicamente constructivo.

Este limerick demuestra con claridad ejemplar la duplicidad. Es especialmente concentrado. Cada rima se potencia en su sentido: Kilkenny parece un lugar irlandés, un "área económicamente deprimida" donde se hace obvio no tener ni un penique, o tener uno nada más; con el "dinero" se compra la "miel", y no hay más que decir; y las dos rimas se asocian por uno de sus miembros: penique, dinero.

Los elementos que conspiran contra esta severa estructura pululan no bien se atiende a lo que está pasando. El viejo de Kilkenny gasta "todo" ese dinero en sus bocados favoritos, con lo que el limerick se abre fuera de sí mismo a la serie de limericks de alimentación exclusiva. ¿Y ese dinero, cómo puede ser "todo", si es siempre el mínimo? Con la muy sensitiva afinación al sentido que es propia del sinsentido, esto nos recuerda que "todo" no necesita ser "mucho".

"Cebollas y miel" suena a griego, y abre un incongruente panorama épico en la desolación irlandesa. El adjetivo que hace de resumen a la historia, es "descarriado". Sin salir de Kilkenny, del mínimo, de la monotonía alimentaria, hay fuerzas ocultas que actúan centrifugando la concentración.

* * *

There was an Old Man with a gong,
Who bumped at it all day long;
But they called out: Oh, law!
You're a horrid old bore!
So they smashed that Old Man with a gong.

(Había un viejo con un gong, al que golpeaba todo el día; pero exclamaron "¡Oh, cielos! ¡Eres un horrendo viejo pelmazo!" Así que aplastaron a ese viejo con un gong.)

Aquí aparecen (pero ya estaban antes, apenas tácitos), "ellos", ese colectivo represivo adverso en el que se han detenido tanto los lectores de Lear. "Ellos" están exactamente a medio camino entre el sinsentido y la metáfora, haciendo de articulación entre ambos, y obligando a elegir entre una dirección o la otra.

Desde el punto de vista del sinsentido, el hombre-gong no tiene otra cosa que hacer que tocarlo todo el día porque en el universo del enunciado no hay nada más. Una ocupación exclusiva, como en tantos limericks, que toma un tinte ominoso de manía sobre todo por tratarse de un anciano; en un niño se lo podría haber interpretado como juego, en un joven quizás como un trabajo; cuando las ocupaciones vuelven, al cabo de los años, a la gratuidad de un juego, pierden significado. En la cadena del sinsentido, primero está el gong, y de él sale por la rima el día completo, la manía sin

atenuantes, y "ellos" reaccionan en contra, como lo hacen siempre; lo aplastan (lo "hacen sonar") como el gong que es, sólo porque ésa es su función en todos los limericks donde aparecen.

Desde el punto de vista de la metáfora, primero está el largo día entero, todo el día, todo el tiempo, la obsesión, el miedo... El gong da las horas de ese día, y los minutos y los segundos. "Ellos" se encabalgan en la metáfora, metáfora ellos mismos (de una sociedad represiva e impaciente con la individualidad). La obsesión de uno, su dolor, su miseria, suena insoportablemente en los oídos o la conciencia de todos los otros; de vuelta en el sinsentido, que es al fin de cuentas la solución del juego, encuentran "en la enfermedad el remedio".

* * *

There was an Old Man of Columbia,
Who was thirsty, and called out for some beer;
But they brought it quite hot,
In a small copper pot,
Which disgusted that man of Columbia.

(Había un viejo de Columbia que tenía sed, y pidió algo de cerveza; pero se la trajeron muy caliente, en un pequeño jarro de cobre, lo que disgustó a ese hombre de Columbia.)

Columbia / some beer: la rima rara tiende a única, a la única palabra en todo el idioma que puede corresponder. No importa que no sea en realidad la única: lo sugiere. Y a partir de ahí, sugiere una necesidad absoluta para lo que sucede. Postulando que para el hombre de Columbia la única relación que puede darse es con "un poco de cerveza", lo que sigue es bastante previsible. Decir que tenía sed ya cae en el campo de la verosimilización secundaria; pues bien, pidió "algo de cerveza", que es como decir "un poco de cerveza" o casi "una muestra de cerveza". Y entonces el colectivo enemigo muestra otra de sus estrategias adversas: tomarlo al pie de la letra. Él está obligado por la rima (es decir, por ser "de Columbia") a pedir "some beer", no una gran cantidad de cerveza como para aplacar la sed, ni siquiera cerveza a secas, con lo que tendría derecho a exigir que se la dieran en un volumen razonable. "Ellos" tienen en su pedido un buen argumento para darle un dedal de cerveza caliente. Y él no puede enojarse, ni rechazarla, ya que la pidió; se la toma, y le da asco, y ahí se termina todo, en esa frustración.

* * *

There was an Old Man in a tree,
Who was horribly bored by a Bee;
When they said "Does it buzz?"
He replied "Yes, it does!"
It's a regular brute of a Bee.

(Había un viejo en un árbol al que molestaba horriblemente una abeja; cuando le preguntaron "¿Zumba?" respondió "¡Sí que lo hace!" Es una brutal abeja corriente.")

La rima es fácil, doméstica. La situación, la historia, no tienen nada de absurdo. Hay limericks así, en los que uno se pregunta: ¿y dónde está el sinsentido? No se lo ve a primera vista –y después, por supuesto, se lo ve menos–, y sin embargo está. Ya el solo hecho de pertenecer a la serie lo garantiza. Habría que investigar esta dialéctica de la serie y el poema aislado. Cada poema es "uno más", y de ahí saca parte de su sentido; pero como el sentido que los incluye en la serie es el sinsentido, éste lo excluye a la vez de la serie y de su aislamiento de ésta.

Lo absurdo de la situación es que al hombre lo fastidia "horriblemente" una abeja, allá en el árbol, y aun así no baja y se va a otro lado.

Aparecen "ellos": la serie indica que la función de este colectivo es negativa, represiva. Sin este conocimiento, podríamos tomar su pregunta por una cortesía bienintencionada. En realidad la pre-

gunta que hacen es redundante: ¿qué otra cosa que zumbar va a hacer una abeja? Y la respuesta, en su giro peculiar, lo confirma: ¡Sí que lo hace! Es un ejemplar de abeja normalmente molesto.

¿Y entonces? El hombre podría tener algún tipo de necesidad de seguir en el árbol, por ejemplo vigilar desde lo alto, o cumplir una promesa, o simplemente recoger frutos (en ese caso debería ser un chico, no un viejo). Que no lo sepamos, se debe al recorte que impone el formato y la dimensión del limerick. Es preciso recurrir a los datos del contexto, y entonces la explicación es la habitual: la manía, la locura, la condena. La intervención de "ellos" toma un color más ominoso; su redundancia se vuelve sarcasmo. La abeja misma cambia de naturaleza; se vuelve parte de "ellos".

La ilustración aquí dice más que en otros casos. Quizás porque hay una falta de sinsentido en el poema, que hay que colmar. La abeja y el viejo tienen la misma cara. La idea parece ser que la abeja es él, y él la abeja. Un narcisismo pesimista que da cuenta del aburrimiento, el fastidio, lo horrible. (Más curioso todavía: mirando con atención el dibujo se ve que el árbol también tiene la misma cara. Se ha subido a sí mismo para sufrir de su propia horrenda y zumbona compañía.)

* * *

There was an Old Lady of Chertsey,
Who made a remarkable curtsey;
She twirled round and round,
Till she sank underground,
which distressed all the people of Chertsey.

(Había una vieja de Chertsey que hizo una notable reverencia; giró y giró en redondo hasta hundirse bajo tierra, lo cual apenó a toda la gente de Chertsey.)

Curtsey, reverencia, suena a "rima única" de Chertsey: alguien que viva en Chertsey no puede sino hacer una reverencia, "notable" para verosimilizar el hecho de que se lo registre en un poema. Y como es lo único que puede hacer, lo hace con una intensidad frenética: como un taladro, hasta que se hunde en el terreno. Lo cual preocupa o angustia a los habitantes de Chertsey que de algún modo se sienten custodios del honor y "buen nombre" de su ciudad, y en este hundimiento ven consumarse ese "nombre" en un accidente ridículo.

(Los limericks son algo así como poemas juguetes, que se desarman para ver cómo funcionan, con el riesgo de que no funcionen más. Sospecho que este tipo de comentarios que hago no podrían generalizarse a otro tipo de poemas.)

* * *

There was a Young Lady whose chin
Resembled the point of a pin;
So she had it made sharp,
And purchased a harp,
And played several tunes with her chin.

(Había una joven cuyo mentón parecía la punta de un alfiler; así que lo hizo afilar, y se compró un arpa, y tocó diversas melodías con el mentón.)

Lejos de carecer de sentido, este poemita es una fábula de la utilidad, es decir del sentido llevado a la práctica. Yo diría que el sinsentido queda relegado al comentario, y dentro de éste a la vacilación respecto de las prioridades del argumento. Por un lado se lo puede leer como una competencia de hipérboles, en la antigua tradición poética del "sobrepujamiento": yo conocí una mujer con el mentón en punta... Yo conocí a otra que lo tenía más en punta... ¡Yo les gané! La mía lo tenía tan en punta que parecía la punta de un alfiler. Es la del país de la Rima, la última porque fue la primera, la que ya estaba ahí desde que empezamos a hablar de mentones.

Si la buena educación exige no mencionar las peculiaridades físicas de un interlocutor, en ausencia de éste son un tema de conversación casi inevitable; la tercera persona del discurso actúa como el retorno de lo reprimido.

Cuando la última hipérbole ha triunfado, y la enunciación prosigue, es preciso festejar el triunfo con una pequeña ceremonia novelesca: la descripción cede a la narración. Con el mentón ultrapuntiagudo, más allá de todas las exageraciones, se produce una música inesperada (y si es necesario comprar un arpa, se la compra).

Esta historia compite con otra dentro del limerick: un rasgo físico fantástico, una nariz de tres metros de largo, un mentón puntudo como un alfiler, ya que no existen, podrían servir para algo, y darle de comer al desdichado monstruo que debe cargar con ellos. Con una pequeña ayuda, que los pone a "ellos" (por ejemplo a los que sepan afilar mentones) a trabajar de su lado.

* * *

There was an Old Man with a flute, –
A "sarpint" ran into his boot!
But he played day and night,
till the "sarpint" took flight,
And avoided that Man with a flute.

(Había un viejo con una flauta, –¡una serpiente se le metió en la bota! Pero tocó día y noche, hasta que la serpiente huyó, y evitó a ese hombre con una flauta.)

Mecanismo semejante al del hombre del gong –lo que sugiere una característica general leariana de la música, o el sonido: la música se hace todo el tiempo, una vez que se empieza no se puede terminar; el hombre y su instrumento sonoro hacen un compacto vital. La dominante geográfica de los limericks actúa sobre los limericks no geográficos; tener una flauta, o un gong, o estar arriba de un árbol, o lo que sea, adquiere el mismo tipo de fatalidad continua que ser de éste o aquél lugar.

Hay un quiasmo respecto al limerick del gong, que rimaba con *all day long*; aquí la flauta se aparea con la entrada de la serpiente en la bota. (Con la bota por la rima, con la serpiente por la común filiación fálica.) Y el *day and night* se aparea con la salida de la serpiente.

Como la escalera del hombre de Chile, la serpiente va y viene, por su forma linear apunta a las dos direcciones opuestas a la vez; entra y sale.

Como referencia cultural de ilustración, está el encantador de serpientes con su flauta, un clásico del chiste dibujado sin texto (la mudez de la música); aquí el encantamiento opera por persistencia, y hace ir y volver a la serpiente.

En cuanto a la forma de escribir (y pronunciar) *sarpint*; supongo que es una forma infantil, idiosincrática, de algún niño para el que Lear escribió el limerick. Quizás fue el motivo por el que lo escribió, como monumento a una encantadora pronunciación defectuosa de un niño querido, algo

fugaz destinado a desaparecer no bien el niño crezca; el limerick lo envuelve y preserva... A la vez que se mantiene inexplicado, como un secreto; porque la serpiente es el elemento libre del limerick; por la rima, la flauta rige la bota, en la que podría haberse introducido cualquier otro ser móvil.

* * *

There was a Young Lady of Portugal,
Whose ideas were excessively nautical;
She climbed up a tree
To examine the sea,
But declared she would never leave Portugal.

(Había una joven de Portugal cuyas ideas eran excesivamente náuticas; se trepó a un árbol para examinar el mar, pero declaró que nunca dejaría Portugal.)

Parte de lo infantil es lo didáctico: aprender palabras raras, ampliar el vocabulario: por ejemplo *nautical.* Y algo de geografía o historia: Portugal es un país marino, de exploradores y viajeros. En un hombre sería más aceptable tener una actividad mental dedicada a lo náutico; en una mujer se hace "excesivo".

Si bien "árbol" está exigido por la rima del mar, es un tanto incongruente que ella examine el mar

no desde un faro o una torre o un acantilado, sino desde un árbol; es un ascenso intermedio, que conserva un arraigo doméstico. Se enlaza con el exceso por una referencia a la serie de los limericks, donde el que se sube a un árbol, no puede bajar.

Discretamente comentado por el texto, el sinsentido es visual, se desplaza a la ilustración: una joven dama portuguesa trepada a un árbol, tomando nota del movimiento de los barcos... Es dentro de esa imagen donde hace la declaración final, que nadie le pide.

* * *

There was an Old Person of Ischia
Whose conduct grew friskier and friskier;
He danced hornpipes and jigs,
And eat thousands of figs,
That lively Old Person of Ischia.

(Había un viejo de Ischia cuya conducta se hacía más y más retozona; bailaba danzas marineras y jigas y comía miles de higos, ese vivaz viejo de Ischia.)

El movimiento compulsivo y frenético es común en la brevedad relampagueante del limerick, y parece extenderse más allá del relámpago, como una imagen remanente, en ondas que se confunden con las de otros limericks... Si el dispositivo sonoro tie-

ne un fin mnemotécnico, la historia que las rimas generan y a la vez disimulan persiste a fuerza de energía desencadenada, menos en la memoria que en la percepción.

La historia del viejo de Ischia es sólo la de su aceleración; las danzas y los miles de higos suenan a ejemplos al azar de sus recursos para seguir en movimiento. La alternancia de danzas violentas y los higos ingeridos en enorme cantidad sugiere una función para la habitual "alimentación exclusiva": una función energética. *Friskier and friskier*, más y más movedizo... De ahí interpolamos una alternancia creciente: danzas, higos, más danzas. La comida exclusiva es comida mágica, que hace posible el fenomenal gasto de energía de estos ancianos.

Los aumentativos del segundo verso nos harían esperar alguna especie de castigo; pero no lo hay. La brevedad del limerick no le da cabida, misericordiosamende; claro que queda alarmarse pensando qué será del anciano, en esa escalada. El adjetivo final, "vivaz", que aminora un poco las cosas, suena irónico, porque a la larga el movimiento terminará en la muerte.

¿Pero por qué en la ilustración el viejo bailarín tiene la cara negra? En realidad es una mancha negra, en la que apenas si se abren como dos agujeritos blancos los ojos. Es tan extraño e injustificado que hace pensar en una aceleración-acumulación, como si el artista hubiera seguido dibu-

jando rasgos y más rasgos, narices, bocas, pómulos, cejas, que cambian de lugar todo el tiempo, hasta que las líneas forman una gran mancha.

* * *

There was an Old Man of Vienna
Who lived upon Tincture of Senna;
When that did not agree,
He took Camomile Tea,
That nasty Old Man of Vienna.

(Había un viejo de Viena que vivía de tintura de sen; cuando eso no le caía bien tomaba té de manzanilla, ese viejo malo de Viena.)

El tema de la alimentación exclusiva, tan recurrente en los limericks, podría deberse a tres causas: una característica nacional inglesa, una idiosincrasia de Lear, o una exigencia del género nonsense. Quizás no es necesario elegir (y sería demasiado fácil decir que tiene algo de las tres). La sobredeterminación es la causalidad propia de la literatura, y la indecisión la de la crítica. Quizás siempre hay tres causas: una formal o lingüística, una temática y una individual o estilística.

Este limerick parece referirse específicamente al tema de la alimentación exclusiva, no sólo porque no habla de otra cosa (es el caso de muchos

otros) sino porque su motivo es la excepción a la exclusividad. Con lo que revela que ésta es una cuestión de *agreement*, de "acuerdo" o "concordancia, como en alguna teoría médica. Salvo que en el limerick el acuerdo se da en el plano lingüístico, por la rima, lo que lo hace arbitrario y casi siempre absurdo en los hechos. Además, aquí no se trata tanto de alimentación como de remedios; el sen es un purgante, la manzanilla sedante.

Ahora bien, ¿por qué ese viejo es "malo"? Este juicio lo hace el autor, y resulta bastante inesperado. Igualmente podría haber sido *charming*, o cualquier otra cosa. Salvo que si hubiera sido *charming* o algún otro adjetivo benévolo habría sido menos inesperado; al hacerlo negativo resalta lo arbitrario, y deja abierta la tensión entre el azar y el acuerdo.

* * *

There was an Old Man in a boat,
Who said, "I'm afloat! I'm afloat!"
When they said, "No, you ain't!"
he was ready to faint,
That unhappy Old Man in a boat.

(Había un viejo en un bote, que decía "¡Estoy a flote! ¡Estoy a flote!" Cuando le dijeron "No, no estás", creyó desmayarse, ese desdichado viejo en un bote.)

El drama de este limerick se desarrolla todo en palabras, en enunciaciones. "Bote / a flote" no sólo riman (hasta en castellano lo hacen) sino que se rigen según la lógica empírica: no hay como estar en un bote para mantenerse a flote. ¿Pero qué necesidad había de decirlo? Hay un mecanismo psicológico que lo explica. Si el viejo le tenía miedo al agua, y no sabía nadar, es natural que intentara tranquilizarse proclamando que se mantenía a flote, como para convencerse a sí mismo.

"Ellos" actúan como lo hacen siempre: en contra. Lo desmienten. En este caso, hablar es actuar. Al oírlos, el viejo queda al borde de un desvanecimiento de pánico, "ese desdichado anciano"...

Se hace difícil no tomarlo como metáfora; basta con empezar por "a flote". Uno se pregunta a qué circunstancias de la vida podría aplicarse. A todas las que exigen una autoconvicción, a todas las circunstancias en que nuestra serenidad depende de que no se diga una palabra. Siendo así, podría decirse que ese viejo "se la buscó". ¿Qué necesidad tenía de decirlo?

El poema no dice nada de lo que pasa realmente con el bote. Ese silencio indica que el drama se desarrolla enteramente en el discurso, no en los hechos. (Es una de las tantas formas de "recorte" que opera el limerick.)

* * *

There was an Old Person of Buda,
Whose conduct grew ruder and ruder,
Till at last with a hammer
they silenced his clamor,
By smashing that Person of Buda.

(Había un viejo de Buda, cuya conducta se hacía más y más grosera, hasta que al fin con un martillo silenciaron su clamor, aplastando a ese sujeto de Buda.)

No es la primera vez que "ellos" silencian a alguien aplastándolo. Esta vez ponen el arma: un martillo. Es una matanza tipo crimen brutal, de los que salen en los diarios amarillistas. Una violencia nada budista.

Rude es malhablado, insultador. Los ingleses pueden ser bastante quisquillosos con eso. Lo que en otra nación sería "sincero", para ellos es *rude*. ¿Y para los húngaros? Tampoco es la primera vez que se manifiesta una "transnacionalidad": en el limerick todas las reacciones son inglesas.

Este viejo también "se la buscó", si es cierto que sus insultos llegaban al nivel de "clamor". La violencia represiva llega al crimen violento, al parecer, cuando se trata de ruido.

* * *

There was an Old Man of Moldavia,
Who had the most curious behaviour
For while he was able,
he slept on a table,
That funny Old Man of Moldavia.

(Había un viejo de Moldavia que tenía la conducta más curiosa, pues en tanto le fuera posible dormía sobre una mesa, ese raro viejo de Moldavia.)

Aquí no hay violencia, ni frenesí, ni siquiera movimiento. Al contrario, todo sucede en la quietud, en el sueño, y en los buenos modales. A la conducta del protagonista se la califica de extremadamente curiosa, nada más; y al final a él se lo tilda apenas de "extraño", y con una palabra que sugiere menos el escándalo que una sonrisa divertida.

Él por su parte también pone su parte de buena conducta: pues duerme sobre una mesa sólo "mientras puede hacerlo", lo que puede referirse tanto a su capacidad personal como a la conveniencia del prójimo.

Si uno piensa en la historia de la escritura de este poema, parte de Moldavia; de ahí, por el dispositivo de la "rima única", sale el "comportamiento"; luego, para darle peso específico a la anécdota, ese comportamiento debe ser "curioso", y ya que estamos, "el más curioso".

Lo que queda a partir de ahí es elegir ese curiosísimo comportamiento. La elección se detiene en "dormir sobre una mesa". ¿Por qué? ¿Y por qué no? Una pequeña vuelta de tuerca más, y el sinsentido se habría realizado mejor si dijera que "comía" sobre una mesa. En ese caso el sentido del poema, que es su sinsentido, habría quedado perfectamente oculto y nuestra perplejidad habría subido un grado. La lógica negativa que rige al sinsentido hace que se identifique con su propia negación. Quizás en este limerick, en este verso, estamos en presencia de una tercera vuelta de tuerca, si "dormir" está corrigiendo a "comer".

* * *

There was an Old Person of Hurst,
Who drank when he was not athirst;
When they said, "You'll grow fatter!"
He answered "What matter?"
That globular Person of Hurst.

(Había un viejo de Hurst que bebía cuando no tenía sed; cuando le decían "¡Engordarás!" respondía "¿Qué importa?" ese esférico viejo de Hurst.)

Aquí también se produce el diálogo con "ellos", pero el protagonista se queda con la última palabra, a expensas de devaluar todo el intercambio:

¿qué importa? ¿Qué importa, en efecto? La pregunta preside toda operación de destrucción del sentido, pero ésta es la única vez que se la formula, porque el trabajo de Lear más que la destrucción del sentido (en la que nada importa), es la construcción del sinsentido (donde todo importa).

La idea es que beber cuando no se tiene sed, beber por beber, engorda. ¿Pero de quién es esa idea? ¿Y es cierta? Parece de esos consejos represivos que nos impiden hacer lo que nos gusta. Eso hace que aquí el colectivo "ellos" esté llevado a su máxima amplitud; todo el mundo participa, incluidos los que no tienen malas intenciones para con nosotros.

El adjetivo del último verso (y el dibujo lo confirma) indica que beber por beber sí engorda. O quizás no. Quizás el sujeto ya era gordo; de hecho, eso es lo que sugiere el aumentativo: "más gordo". Y si ya es gordo, ¿qué problema hay en que engorde más?

La razón de ser del poema regresa al fantasmal "Hurst". Porque este asunto del gordo que bebe y no atiende los consejos, ¿qué sentido o sinsentido tendría si no fuera el de que sucedió en Hurst?

La voluntad de hacerse más y más gordo, hincharse, ser una esfera: deseo geometrizante que coincide con la intención del texto de hacerse visual.

* * *

There was an Old Man of Madras,
Who rode on a cream-coloured Ass;
But the length of its ears
So promoted his fears,
That it killed that Old Man of Madras.

(Había un viejo de Madrás que montaba un burro color crema claro, pero el largo de las orejas del animal promovía a tal punto sus temores que terminó matándolo, a ese viejo de Madrás.)

Si tomamos a este limerick como la historia de la muerte del viejo de Madrás, debemos empezar por el final: ¿de qué murió? De los temores que le causaba la longitud excesiva de las orejas de su burro. Quién sabe por qué unas orejas de burro muy largas pueden causar miedo. ¿Miedo a qué? Un burro con las orejas demasiado largas es un monstruo, y un monstruo siempre da miedo. El dibujo sugiere una cuestión más práctica: las orejas del burro se extienden sobre una buena porción del lomo, y el jinete debe sentarse muy atrás, sobre las ancas, casi cayéndose. Es posible que se haya caído por este motivo, y se haya desnucado (en el poema no se dice que haya muerto de miedo, sino que los temores terminaron causando su muerte). Sea como sea, esta muerte podría haberse evitado si el viejo caballero hubiera cambiado de burro, o hubiera usado otro animal, o ninguno. Pero entonces, cuando llegamos al final de esta

relectura, estamos en el principio de la lectura: Había un hombre en Madrás... y por efecto de la rima ese hombre cabalga en un burro, un determinado burro... Y ese comienzo, como todos los comienzos de limerick, es definitivo, es un destino.

Cream-coloured: el rasgo circunstancial, regido por la medida del verso, está en equilibrio entre lo arbitrario y lo necesario. El rasgo circunstancial, en la narrativa, pone el polo de lo necesario en el verosímil realista. Aquí el imperio del sonido lo devuelve a la ocurrencia instantánea.

* * *

There was an Old Person of Dover,
Who rushed through a field of blue clover;
But some very large Bees
Stung his nose and his knees,
So he very soon went back to Dover.

(Había un viejo de Dover que se precipitó por un campo de trébol azul; pero unas abejas muy grandes le picaron la nariz y las rodillas, así que muy pronto volvió a Dover.)

Este es un cuentito con rimas y sin rimas. Sin rimas: un señor mayor sale a corretear por el campo, lo pican las abejas, vuelve a su casa. Con rimas: el campo estaba cubierto de tréboles, las abejas lo picaron en las rodillas. El esquema de la his-

toria va en los versos impares, los rasgos circunstanciales que dan el realismo en los pares. El realismo proviene directamente de las rimas. Es decir que la carnadura realista de la historia la pone la mecánica sonora, que es perfectamente arbitraria respecto de la realidad. ¿No será siempre así? Hay que tener en cuenta que el realismo se hace con la imaginación, y cuanto más lejos, y en direcciones más inesperadas, vaya la imaginación, mayor será el realismo. Y la imaginación nunca va tan lejos como la realidad.

En su tránsito entre fábula y realismo, el cuento se consume a sí mismo en apenas dos pasos; el hombre "se precipita" por el campo, y vuelve "muy pronto" a su casa.

* * *

There was an Old Person of Cadiz,
Who was always polite to all ladies;
But in handling his daughter
He fell into the water,
Which drowned that Old Person of Cadiz.

(Había un viejo de Cádiz que era siempre cortés con todas las damas; pero al darle la mano a su hija se cayó en el agua que ahogó a ese viejo de Cádiz.)

Un muerto por cortesía. La cortesía es un ele-

mento libre: por ser de Cádiz, el caballero debería tener alguna interacción con damas, "ladies"; pero podría haber sido cualquier interacción: de indiferencia, atracción, repulsión... Pues bien, fue de cortesía. Quizás no es un elemento tan libre, porque un caballero español debería tender a la cortesía. La tentación de la interpretación realista siempre se cuela en el limerick.

Como ninguna dama está excluida (podría haberlo estado; podría haber sido *some ladies*; pero la verdadera cortesía, por ejemplo la de un caballero español, no hace distingos), su hija también es beneficiaria, y la hija, por la rima, rige el agua. De ahí que muera ahogado, y no aplastado o baleado o del corazón. Además (cediendo otra vez a la tentación de la interpretación realista), Cádiz es un puerto.

* * *

There was an Old Person of Leeds,
Whose head was infested with beads;
She sat on a stool
And ate gooseberry-fool,
which agreed with that Person of Leeds.

(Había una vieja de Leeds cuya cabeza estaba infestada con cuentas; se sentó en un taburete y comió jalea de grosellas, que le hacía bien a esa vieja de Leeds.)

Esta señora tiene la cabeza "infestada de cuentas". Es como si hubiera ensartado cuentas en cada hebra de cabello, hasta que toda la cabeza le quedó cubierta de una masa rígida... Esa rigidez es lo único que une, tenuemente, las dos mitades del limerick, que es de los que funcionan "a dispersión". Una vez inmovilizada por su monstruosa población capilar, debe recurrir a una actividad interiorizada, como comer y digerir.

Infested hace pensar que las cuentas han proliferado por su cuenta, como seres vivos. Cuando lo inerte toma vida, lo vivo oscila por compensación hacia lo inerte, y se diría que esto es lo que pasó con la señora.

La relación de los personajes con su alimento de elección es de "acuerdo". Un alimento raro, que se materializa al azar de la rima, exige algún tipo de explicación, y aquí no hay otra que el accidente en la cabeza, con la que esa jalea establece un acuerdo bastante misterioso, pero también muy claro y definitivo, porque se da sin alternativas, como una concreción de lo real. Por lo demás, un autor francés (Paulhan) observó con razón que lo extravagante es menos misterioso que lo corriente, porque lo extravagante pide una razón y lo corriente se da simplemente, sin motivo ni explicación.

* * *

There was an Old Man of the Isles
Whose face was pervaded with smiles;
He sang "High dum diddle",
and played on the fiddle,
That amiable Man of the Isles.

(Había un viejo de las islas cuya cara estaba invadida de sonrisas; tarareaba y tocaba el violín, ese amistoso hombre de las islas.)

En la variedad connatural a una humanidad hecha de individuos, los hay malos y buenos, violentos y pacíficos, risueños y llorosos, de aquí y de allá... Este hombre de las islas es amistoso, su cara está invadida de sonrisas. Y a modo de confirmación, canta y toca el violín alegremente. No hay conflicto.

"Ellos" no aparecen. Creo que no aparecen fundamentalmente porque no caben. No hay lugar para ellos. El formato breve e inflexible del limerick, que puede ser tan cruel en su exclusión, también puede ser una defensa. Esas islas, sean cuales sean, parecen diminutas.

Pero además el hombre, al duplicar su buen humor (por un lado canta y toca el violín; por otro, tiene la cara llena de sonrisas) se las arregla para no dejar un solo verso disponible para que lo ocupen o invadan las fuerzas adversas.

* * *

There was an Old Person of Basing,
Whose presence of mind was amazing;
He purchased a steed,
Which he rode at full speed,
And escaped from the people of Basing.

(Había un viejo de Basing cuya presencia de ánimo era asombrosa; se compró un corcel en el que cabalgó a toda velocidad y escapó de la gente de Basing.)

Un buen ejemplo, en su perfección mecánica, de lo mucho que puede decir y callar el limerick, en su "galope a toda velocidad". El hombre de Basing tenía una asombrosa presencia de ánimo: es decir la capacidad de razonar rápido y encontrar sobre la marcha las soluciones a los problemas; allí donde a la mayoría los inconvenientes nos paralizan, él supo conservar la calma y actuar. Pues bien, haciendo uso de esta presencia de ánimo (no hay otra cosa a la que hubiera podido recurrir) se compró un caballo en el que cabalgó a toda velocidad... y escapó de la gente de Basing. El último verso es toda una sorpresa. Ese era el problema que había debido afrontar al principio: la población de Basing, sus conciudadanos. Un "ellos" más fantasmal que nunca, sólo aludido en el "de Basing"; en efecto, el protagonista del limerick vive en una ciudad o provincia o país, pero no solo; en ninguna ciudad o país vive un hombre solo. En el

nombre geográfico está implícito el "ellos" enemigo. Y entonces, realmente, la presencia de ánimo de este hombre es "asombrosa", porque dentro de lo tácito, de lo presupuesto, ya está preparando la huida. El limerick es un elogio de la improvisación, y de la precisión.

En cuando a la huida misma, es simplísima, minimalista: comprar un caballo, montarlo y salir corriendo. Esa simplicidad la hace tanto más eficaz. (Pero estamos en una geografía civilizada, donde los caballos se compran.)

"Ellos" se limitan a existir; el silencio en el que existen (agazapados en el nombre de la ciudad) los hace más ominosos.

* * *

There was an Old Man who supposed
That the street door was partially closed;
But some very large Rats
Ate his coats and his hats,
While that futile Old Gentleman dozed.

(Había un hombre que supuso que la puerta de calle estaba parcialmente cerrada; pero unas ratas muy grandes le comieron las chaquetas y sombreros, mientras ese fútil viejo caballero dormitaba.)

El opuesto simétrico del anterior. Un imbécil. Un pasivo, que mora en la suposición. Sospecha-

mos que en Lear el contraste movilidad / inmovilidad tiene signos respectivamente positivo y negativo. Las rimas, excepcionalmente en tres palabras no en dos, apuntan a la inmovilidad negativa; suponer ("quedarse" en la suposición, sin razonar activamente), cerrar, dormitar. Ya lo que suponía era especialmente inepto: que la puerta estaba parcialmente cerrada, no cerrada del todo. La superficialidad trivial de ese sujeto queda confirmada por ese sueño digestivo.

Que la puerta esté abierta o cerrada no tiene mucha importancia, porque las ratas pueden vivir dentro de la casa, y es lo que hacen en general; o sea que no necesitan entrar. Pero éstas son unas ratas "muy grandes", ratas exógenas, de las que entran por la puerta de calle, como gente, como "ellos".

¿Y qué hacen? Le comen los abrigos y sombreros, es decir justo las prendas que necesitaría para salir. Con lo que lo condenan a quedarse adentro, en su suposición cerrada y adormecida, en su futilidad.

* * *

There was an Old Person whose habits
Induced him to feed upon Rabbits;
When he'd eaten eighteen,
He turned perfectly green,
Upon which he relinquished those habits.

(Había un viejo cuyos hábitos lo inducían a alimentarse de conejos; cuando hubo comido dieciocho se volvió perfectamente verde, tras lo cual renunció a esos hábitos.)

Entre los hábitos y los conejos hay una duplicación de la necesidad: por la rima y por el hábito. No hay cosa más difícil de combatir que un hábito. Y es peor si el hábito mismo está determinado, y no puede ser otro que el de comer conejos. Es como si el hábito mismo cayera dentro de la determinación que él crea.

A esa reduplicación fatal de la necesidad responde una auténtica explosión de arbitrariedad: "dieciocho". (Aquí ni siquiera la rima da una razón, porque igual habría servido *seventeen* o *nineteen*, o casi cualquier otro número.) El número, de pronto, da un salto cualitativo en arbitrariedad, paradójicamente (si las matemáticas son el reino de la razón) en absurdo. Puede ser cualquiera porque todos valen lo mismo.

Y como el número es una palabra, puede rimar, y entonces se superpone un nuevo nivel de sinsentido o de azar: verde. La combinación de azar y necesidad de la rima queda expresada en la fórmula empleada: "se volvió perfectamente verde". A posteriori, se le podría adjudicar un sentido (pero a todo se le puede dar algún sentido, con un poco de ingenio): el hombre se alimenta de conejos blancos, pero los conejos se alimentan de pasto verde,

y eslabón de por medio en la cadena alimenticia, el verde vuelve.

El último verso se sale de la norma habitual pues no es confirmatorio sino de desenlace y vuelta atrás; el hombre renuncia a esos hábitos... Se diría que hay un reconocimiento del sinsentido, como exceso e imposible, lo que no es habitual en el limerick. Pero esta salida de la norma tiene una razón de ser: ya era excepcional que a la situación absurda se le diera una causa, como aquí. No se trata simplemente de un hombre que come conejos, sino de un hombre que tenía hábitos que lo inducían a comer conejos. Si se da la causa, se la puede retirar.

* * *

There was an Old Man of the West,
Who wore a pale plum-coloured vest;
When they said, "Does it Fit?"
he replied, "Not a Bit!"
That uneasy Old Man of the West.

(Había un viejo del Oeste que usaba un chaleco color ciruela claro; cuando le decían "¿Le va bien?" respondía "¡Ni en lo más mínimo!" ese incómodo viejo del Oeste.)

La situación sin causa, como condena inapelable e inmodificable. El hombre del Occidente usaba un chaleco... Cuando le preguntaban si le quedaba bien, si era de su medida, respondía que no; el dibujo muestra que efectivamente es diez talles más grande de lo que debería ser. Es explicable que se sienta "incómodo".

¿Por qué lo usa entonces? Eso es lo que deberían preguntarle "ellos". Quizás se sienta incómodo no por la prenda sino porque no le preguntan eso, y no le permitan explicarse. Ahí se realiza la función adversa de "ellos": en hacer la pregunta que no corresponde, y hacerla con la palabra que da pie para su respuesta, la rima que cierra el círculo del diálogo dejándolo en plena incomodidad.

El chaleco es "color ciruela": el rasgo circunstancial, inmotivado, libre. Y para que no queden dudas de la amplitud del espectro de elección: "claro". Auxiliar de la imaginación, que hace el realismo. Yo diría una función irónica, o sarcástica: es tanto lo que queda sin decir en el limerick (muchas veces el limerick es el dispositivo para decir lo que forma el hueco de lo no dicho), que decir algo más, utilizar un par de sílabas o acentos para dar otro dato, suena a burla.

* * *

There was an Old Man of Marseilles,
Whose daughters wore bottle-green veils;
They caught several Fish,
Which they put on a dish,
And sent to their Pa at Marseilles.

(Había un viejo de Marsella cuyas hijas usaban velos color verde botella; ellas capturaron varios peces, que pusieron en un plato, y le enviaron a su papá en Marsella.)

La variación de este limerick es que el protagonista no actúa; en el segundo verso cede la acción a otros, y la recupera, pasivamente, sólo en el último verso. La obediencia a la repetición del nombre geográfico en el último verso hace que las hijas vivan en un lugar que no es Marsella, o que al menos se encuentren fuera de la casa del padre, para tener que enviarle los pescados. El limerick, género viajero, promueve la separación de las familias; pero, por estar hecho de lenguaje, promueve también la comunicación de los familiares separados.

Dentro de lo inexplicable, la historia sugiere una especie de ceremonia ancestral. Transformación de algún antiguo rito sacrificial mediterráneo, propiciatorio de la pesca... Las sacerdotisas son las "hijas", que sólo son eso, hijas, de un ausente anciano de Marsella, vestales que ofician con sus velos color verde botella. (Esta lectura "ritual" es co-

mún a muchos limericks; la apoya la geografía exótica, de etnólogo.)

* * *

There was an Old Man of the Wrekin
Whose shoes made a horrible creaking;
But they said, "Tell us wether
Your shoes are of leather,
or of wath, you Old Man of the Wrekin?"

(Había un hombre del Wrekin cuyos zapatos producían un horrible chillido; pero le dijeron: "Díganos si sus zapatos son de cuero, o de qué, viejo del Wrekin".)

Veo un quiasmo que se da en muchos limericks: *shoes* no está en posición de rima, *leather* sí. De cualquier modo, *shoes* está cuasi exigido por *creaking*, que viene de la exigencia original, la del lugar. *Shoes* se mantiene en posición marginal al repetirse, cuasi exigido por *leather*. El hombre es del Wrekin; luego, tiene que producir un chillido. El chillido lo producen los zapatos, lo que es lógico. Lo que "ellos" quieren saber es cómo decidir en la alternativa: los zapatos son de cuero, que es lo explicable y esperable (pero entonces no deberían producir un chillido tan horrible), o de algún otro material. El "o bien" de la alternativa rima con el

cuero; la otra posibilidad queda encabalgada, casi fuera del limerick.

"Ellos" se manifiestan, irritados, enemigos, por causa del ruido, como casi siempre; son los señores del silencio. Pero se manifiestan hablando, preguntando... No podrían hacerlo de otro modo, en un dispositivo sonoro como el poema. Ahí hay una contradicción que los hace tan malhumorados.

Y aquí aparece otra cosa, traída por la estructura inhabitual del último verso (por quedar en la enunciación de "ellos"): que el hombre de cierto lugar, puede ser un extranjero. Es decir que el limerick puede estar sucediendo en un sitio distinto. Al menos queda claro que "ellos" no son del Wrekin.

* * *

There was a Young Lady whose nose
Was so long that it reached to her toes;
So she hired an Old Lady,
Whose conduct was steady,
To carry that wonderful nose.

(Había una dama cuya nariz era tan larga que le llegaba a los pies; así que contrató a una vieja, de conducta sólida, para cargar esa nariz maravillosa.)

Que el Hombre, la Persona, la Dama, sean Viejos o Jóvenes en general es indiferente; depende de la medida del verso; tan poco importa que el adjetivo suele desaparecer en el último verso.

Aquí sí importa. Porque a la Joven viene a unírsele una Vieja. Los dos extremos de la vida de una dama colaboran en una figura, anunciada por el contacto que hacen dos extremos polares del cuerpo: la nariz y los dedos de los pies, cuya conjunción a su vez está anunciada mágicamente por la rima. La Joven es un monstruo; la Vieja es puramente funcional; podría haber sido al revés, y hasta habría sido más lógico, pensando que esa nariz hubiera crecido en el curso de la vida.

La nariz desmesurada no es una novedad, y tiene una razón autobiográfica. Se presta, porque es un miembro que idiosincráticamente puede ser más largo o más corto, como otro miembro, a diferencia del cual la nariz está a la vista, en el centro de lo que está a la vista. Sirve para reconocer, para describir. Y a diferencia del otro, pueden lucirlo tanto mujeres como hombres.

(En ese verso, *Was so long that it reached to her toes*, veo la contradicción interna del sinsentido: es una declaración perfectamente sensata; si dijera "era tan larga que le llegaba a la vaca" habría más sinsentido, pero el sinsentido necesita del sentido para constituirse, para adquirir sentido.)

¿Cómo vive un monstruo, cómo afronta el horror de la vida de todos los días, de la mirada de

los demás? A la inglesa: habla de otra cosa; de la solución "mecánica" al problema del desplazamiento. Y la solución hallada es muy decente, muy respetable: una Vieja Dama de conducta muy firme.

* * *

There was an Old Man of Apulia,
Whose conduct was very peculiar;
He fed twenty sons
Upon nothing but buns,
That whimsical Man of Apulia.

(Había un viejo de Apulia cuya conducta era muy peculiar; alimentaba a veinte hijos sólo con bollos, ese caprichoso hombre de Apulia.)

Otra clasificación de los limericks podría separar los que tienen dos "temas" de los que tienen uno solo. Éste se limita a uno, para lo cual dedica los dos primeros versos a una introducción. No obstante, su único tema ya es en cierto modo secundario: alimenta a sus hijos sólo con bollos, pero antes ha debido tener veinte hijos. Del mismo modo, hay un "segundo" planteo que reabre lo que se daba por concluido: la conducta del viejo de Apulia es calificada de "muy peculiar", lo que se explica diciendo que alimentaba a sus hijos sólo con bollos, y esto "cierra" la declaración inicial. Pero en el úl-

timo verso al hombre se lo tilda de "caprichoso". Esto debería significar que a veces actuaba de un modo, a veces de otro. Lo cual es peculiar, de acuerdo; pero la peculiaridad había quedado definida por una línea de conducta muy firme y exclusiva.

Dentro del rubro "alimentación exclusiva", este limerick propone una variación: ese alimento el protagonista no lo consume él mismo sino que se lo da a otros.

Los hijos están contaminados por el supremo azar de los números. Son "veinte", como podrían haber sido cualquier otra cantidad. (Los Lear fueron veinte.) La ilustración los muestra a todos de la misma edad, lo que sumado al hecho de que todos sean varones hace la situación algo más que peculiar. Como siempre pasa con el sinsentido, se le podría agenciar un sentido. Un hombre tuvo hijos con todas las mujeres jóvenes de su pueblo, descartó a las hembras, le quedaron veinte varones, y los alimentó de cierto modo... Eso pasó en Apulia, un sitio lejano y exótico donde pudo pasar algo así, digno de quedar registrado.

* * *

There was an Old Man of Quebec, –
A beetle was over his neck;
But he cried, "With a needle
I'll slay you, O beadle!"
That angry Old Man of Quebec.

(Había un viejo de Quebec, –un escarabajo estaba sobre su cuello; pero él gritó: "¡Te mataré con una aguje, sabandija!", ese irritado viejo de Quebec.)

Ésta es otra forma de crear sinsentido: haciendo que sea tan natural lo que pasa en el poema, restándole tanto sentido a cualquier alternativa, que el mero hecho de contarlo pierde sentido, por una transmutación mágico-poética. En efecto, si uno tiene un escarabajo en el cuello, ¿qué otra cosa hacer sino sacárselo de encima, con violencia si es necesario? Lo que cuenta el poema tiene tanto sentido, es tan obvio, que la existencia del poema se vuelve un sinsentido.

La razón de la existencia del poema está en el juego de los ritmos y la rima; pero también está en la construcción del sinsentido, así sea por la negativa.

La ilustración es redundante. El libro ilustrado, desde la antigüedad, anuncia y prepara la actual cultura popular, que se basa en la redundancia. Las marcas mnémicas que deja el uso habitual del lenguaje sugieren figuras, en una especie de rápido catálogo que acompaña en paralelo al

habla. El libro ilustrado replica, objetivizándolo, este mecanismo. Las ilustraciones que pone Lear a sus limericks, en su velocidad improvisada e inconclusa, lo devuelven a la dispersión subjetiva.

* * *

There was a Young Lady of Norway,
Who casually sat in a doorway;
When the door squeezed her flat
She exclaimed, "What of that?"
This courageous Young Lady of Norway.

(Había una joven de Noruega que por casualidad se sentó en un umbral; cuando la puerta la aplastó, ella exclamó "¿Y qué?", esta valiente joven de Noruega.)

Para el traductor al castellano, casi todos (o todos) los limericks plantean la disyuntiva del pasado: imperfecto o indefinido. Éste es de los que parecen inclinarse decididamente hacia el indefinido. *Casually* estaría indicando que pasó una vez; pero bien podría repetirse. Y la indiferencia de la joven dama al accidente parece indicarlo: ¿qué me importa? ¡me ha sucedido tantas veces!

En general, esta oscilación entre el indefinido y el imperfecto, esta neutralización (en el inglés) entre lo único y la repetición, es uno de los rasgos característicos del limerick. Muchos (¿o todos?) ha-

blan de condenas de por vida, de situaciones inmutables –que a la vez son instantáneas. En su brevedad, en su multiplicidad, el limerick es la historia de un instante, pero una vez escrito queda y se hace eterno, ominosamente.

La joven de Noruega, víctima de la violencia. Del frenesí del limerick, o del mundo en el que se construye el sinsentido.

La indiferencia, real o simulada, es un recurso de los héroes del limerick; para justificar sus errores, sus extravagancias, sus defectos. Significa que la mirada de "ellos" sigue actuando.

El adjetivo final, "valiente", suena irónico, porque es un coraje mal empleado. Que a la joven le resulte indiferente tener volumen o estar chata como una lámina indica su naturaleza, o más bien su relación intrínseca con el accidente. Más significativo es que sea "esta" y no "aquella", como siempre. Aquí el *that* está vedado por la proximidad del *that* anterior, el de la rima. Por ese mero accidente sonoro, nos encontramos de pronto en Noruega, o la joven de Noruega se encuentra entre nosotros.

* * *

There was a Young Lady of Bute,
Who played on a silver-gilt flute;
She played several jigs
To her Uncle's white pigs:
That amusing Young Lady of Bute.

(Había una joven de Bute que tocaba una flauta plateada; le tocó varias gigas a los cerdos blancos de su tío, esa divertida joven de Bute.)

Los rasgos circunstanciales (la flauta está revestida de un plateado brillante, y los cerdos además de ser blancos son propiedad de su tío), resaltan porque los elementos exigidos por la rima son los que hacen la sinopsis de la historia: la flauta, con la que tocar gigas, y los cerdos. Las gigas son las menos favorecidas: con los dos acentos de "several" se podrían haber puesto dos palabras, otros tantos rasgos circunstanciales. *Several* es un rasgo de austeridad, antiproliferación, a despecho de su significado.

El encantamiento musical de los animales está presente aquí y allá en la saga discontinua de los limericks. En éste se conjugan el flautista de Hamelin y Circe... No se dice qué efecto causaba la música sobre los cerdos, salvo por el calificativo *amusing*, divertido, entretenido, pero con resonancias de "música", de "Musa", de "*muse*", ensoñación... Quizás de "*mus*", ratón, para hamelinizar a los cerdos. Quizás no son ellos los "divertidos", sino la gente de Bute viendo el curioso espectáculo de una joven dama tocándole gigas a los cerdos blancos de su tío. (Con lo cual "ellos" la ridiculizan y se ríen de ella.)

Ese tío, ¿quién es? En los limericks hay una categoría de personajes, los que se quedan en su

denominación, en una sola palabra... Y sin embargo, aun en su fugacidad portentosa, en su asomarse por un pequeñísimo agujerito, ese personaje tiene cualidades: es un habitante de Bute, un señor de cierta edad (tiene una sobrina joven, pero no niña), propietario de cerdos...

* * *

There was an Old Person of Philae,
Whose conduct was scroobious and wily;
He rushed up a Palm
When the weather was calm,
And observed all the ruins of Philae.

(Había un viejo de Philae cuya conducta era mezquina y artera: se precipitaba a subir a una palmera cuando había clima calmo, y observaba todas las ruinas de Philae.)

Philae debe de ser una antigua ciudad de Grecia, o de la Magna Grecia. Etimológicamente, la ciudad "amada". Este anciano tiene una conducta "mezquina" (si esto es lo que quiere decir *scroobious*) y "artera" o "astuta"... Hay muchos personajes de limerick que tienen esta o aquella "conducta". Parece un rasgo de empirismo: no es que "sean" esto o lo otro sino que se comportan así o asá, como si el autor sintiera escrúpulos ante la

enormidad de calificar a un ser humano, y se limitara a lo que puede verse y comprobarse: sus actos.

Sensatez acentuada por el derrumbe que viene de inmediato. Porque, a falta de más datos, debemos concluir que la mezquindad y astucia de este hombre se manifestaba sólo en su espera paciente (tiene algo de animal) de que calmara el viento, para precipitarse a lo alto de una palmera, y desde ahí observar las ruinas de su ciudad. Lo cual plantea un enigma difícil de resolver: ¿por qué ese modo de proceder es mezquino y astuto? Es decir, ¿qué intenciones tenía? ¿A qué plan malévolo obedecía su toma de posición?

Subirse a un árbol es frecuente en los limericks; a veces para tener una vista amplia. Los mundos exóticos revierten a lo natural, donde un árbol es lo más alto que hay,

¿Por qué el tiempo calmo? Por la rima, *palm / calm*. Pero también porque la palmera sugiere el desierto, donde el viento levanta nubes de arena.

Las ruinas por su parte sugieren la soledad; el hombre desde arriba de la palmera tiene una vista de toda la extensión de las ruinas de Philae... ¿Pero de qué le sirve? ¿De qué le sirve su astucia y sus maniobras? Tiene algo de gratuito. Y Lear, en su profesión de pintor topógrafo, buscando el punto de vista desde el cual abarcar todo el paisaje, actúa un poco como este hombre.

* * *

There was an Old Man with a poker,
Who painted his face with red ochre;
When they said, "You're a Guy!"
He made no reply,
But knocked them all down with his poker.

(Había un viejo con un atizador, que se pintaba la cara con ocre rojo; cuando le decían "¡Qué tipo eres!" no respondía nada, pero los derribaba a todos con el atizador.)

El hombre del atizador se pinta la cara de rojo. Inútil preguntar por qué lo hace. Porque tiene el atizador. Un salvaje armado, un hombre que quiere infundir temor...

"Ellos" hacen su temida intervención. Lo que le dicen, no sé bien cómo habría que traducirlo. "Eres todo un personaje". No importa mucho. Lo interpelan, se burlan, lo desenmascaran, se revelan "en contra", lo que está en su naturaleza.

A continuación hay un salto por sobre el discurso, utilizando el formato del limerick, que asegura el regreso al principio, donde estaba el atizador. Si el hombre hubiera entrado en el juego y hubiera respondido, el atizador habría perdido toda eficacia y habría sido mera confirmación: él habría sido "el hombre del atizador". Al no responder, el atizador queda disponible para ser utilizado.

Y se rearma la cadena causal. El hombre del atizador se pinta la cara de rojo para que "ellos" lo interpelen, y tener un motivo para usar el atizador volteándolos. Es el vengador de tantas víctimas de "ellos", que caen como muñecos de madera, de un solo golpe. Se revelan como una de esas amenazas portentosas que en los hechos caen de un soplo. Basta con tener un arma, y blandirla en silencio, usando el silencio para avanzar por el limerick.

* * *

There was an Old Man of Peru
Who watched his wife making a stew;
But once, by mistake,
In a stove she did bake
That unfortunate Man of Peru.

(Había un viejo del Perú que contemplaba cómo su esposa hacía un guisado; pero una vez, por error, ella cocinó en un horno a ese desdichado hombre del Perú.)

Otro crimen horrendo, de periodismo amarillista. Se lo menciona como ejemplo de un sadismo que aflora en Lear, su desconfianza profunda de la mujer, su rencor a la madre... sobre todo porque se ha conservado un borrador de la ilustra-

ción, donde la mujer aparece con rasgos más decididamente monstruosos.

El juego del imperfecto / indefinido se manifiesta en toda su intrigante alternativa. En la primera rima parece tratarse de una costumbre. El "pero una vez" lo ancla en el indefinido. Y realmente no pudo tratarse más que de una sola vez, si lo mató asándolo en el horno. Lo hizo "por error", lo que disminuye su culpabilidad, la de ella, aunque él también debió de tener su parte de culpa; culpa por pasividad: mientras ella trabajaba, él se limitaba a "mirar". Nos recuerda la situación sometida de la mujer en las sociedades primitivas, por ejemplo la del Perú. Este "accidente" sería la venganza feminista. En ese sentido, o en el simple sentido del crimen sádico, "por error" sería irónico. Sería claramente irónico si estuviera entre comillas; y está entre comillas cuando se lo cita, como lo hago yo aquí. (La cita es siempre irónica e invierte el sentido.)

En esa muerte horrenda consistiría el "infortunio" del hombre del Perú. Salvo que no puedo dejar de pensar que ya era "desafortunado" desde antes; ese adjetivo en el último verso del limerick (en general) cubre todo el limerick, desde el primer verso. El infortunio de este hombre venía de su pasividad, de su falta de ocupación, de su aburrimiento, del error de haberse casado con un monstruo, o de haberse casado a secas.

(¿Y si descubriéramos que una vez, en el Perú, sucedió realmente eso?)

* * *

There was an Old Person of Prague
Who was suddenly seized with the plague;
But they gave him some butter,
Wich caused him to mutter
And cured that Old Person of Prague.

(Había un viejo de Praga que repentinamente fue reclamado por la peste; pero le dieron un poco de mantequilla, que lo hizo balbucear y curó a ese viejo de Praga.)

Prague / plague, butter / mutter. Las rimas son muy obvias, muy visibles, palabras-rima. Se ponen en primer plano, y es como si lo hicieran todo. Por ser de Praga sufre de la plaga, que es tan súbita como el relámpago de la rima, puntual y fatal. De la enfermedad viene el remedio, que en la lógica del nonsense puede ser cualquier cosa, cualquier elemento del universo que tenga un nombre con el que se pueda rimar. "Mantequilla". De la cual sale casi automáticamente ese murmullo (suena a "rima única") con el que se esboza una escena de resurrección, y el hombre de Praga está curado.

Como un resultado marginal, y seguramente no buscado (porque da la impresión de que no hubo tiempo de pensar en nada que no fuera el desencadenamiento de la escena por acción de las rimas), "ellos" han quedado en posición benévola, de salvadores. Caso rarísimo: nos habíamos acostumbrado a verlos en el papel de enemigos o de opositores. Esa costumbre contamina su buena acción. Quedan en posición de paradoja, envenenando a la muerte con mantequilla. Nos hacen pensar que puede haber algo peor que la muerte: volver a la vida. Y el paciente parece sentirlo así, porque "mutter" también es "refunfuñar" o quejarse desarticuladamente. (La rima presupone una dicción clara; no se puede rimar con balbuceos.)

* * *

There was an Old Man of the North,
Who fell into a basin of broth;
But a laudable Cook
Fished him out with a hook,
Which saved that Old Man of the North.

(Había un viejo del Norte que cayó en una fuente de caldo; pero una loable cocinera lo pescó con un gancho, lo que salvó a ese viejo del Norte.)

Un accidente de cocina, como el del Hombre

del Perú. Evoca un ambiente germánico o escandinavo, de una gran cocina oscura y humosa, salvajes borrachos arropados en pieles, alimentación bárbara, una enorme olla de caldo burbujeante... La cocinera (sabemos que es mujer por la ilustración) lo pesca con un anzuelo o un gancho, el caldo es un mar insondable. Esa gente tiene anzuelos o ganchos a mano porque pescan su comida de agujeros que hacen en el hielo, su nivel de civilización está poco por encima del de los osos polares.

"Loable", el único adjetivo del limerick, sugiere, con todo, un cierto grado de sociabilidad civilizada; la buena acción de esa cocinera va a ser elogiada por otros, y quizás al comentar su acción y descubrir que hizo bien, estarán descubriendo los primeros principos éticos, y hasta el lenguaje, al contarse ese accidente, al tener algo que contar y transmitirle a las futuras generaciones.

Otra lectura: el hombre del Norte es pequeñísimo, del tamaño de un insecto o un pececito. Eso lo haría "del Norte": el Norte está lejos, y lo lejano se ve pequeño.

* * *

There was an Old Person of Troy,
Whose drink was warm brandy and soy,
Which he took with a spoon,
By the light of the moon,
In sight of the city of Troy.

(Había un viejo de Troya cuya bebida era brandy caliente y soja, que tomaba con una cuchara, a la luz de la luna, a la vista de la ciudad de Troya.)

En este caso no se trata tanto de alimentación exclusiva como de una bebida favorita, acoplada a una situación quizás también favorita: la noche, la luna, la vista de la ciudad legendaria e inexistente, como no sea una Nueva Troya norteamericana. La soja, ¿será leche de soja? ¿O salsa de soja, de la que usan los chinos? En cualquier caso, la combinación con brandy caliente es curiosa. Hace pensar en un brebaje estimulante o de supervivencia para acampantes lejos de la civilización, por ejemplo arqueólogos en busca de Troya. La soja está obligada por la rima; el brandy, elemento libre, le da interés. (El limerick original, el de Tobago, planteaba la cuestión de la alimentación exclusiva con un verosímil médico, que ha desaparecido en todos los demás de la misma línea.)

La segunda parte podría ser autobiográfica: el pintor topógrafo en busca de vistas exóticas e interesantes, bajo una iluminación que las haga más exóticas e interesantes. La cuchara está en lugar del pincel o el lápiz. A la luz de esta segunda parte, "a la luz de la Luna", la receta de la bebida se vuelve una fórmula mágica, única, de la inspiración.

¿No se habían extinguido los habitantes de Troya? Esta "vieja persona" es un ser de otra épo-

ca, fantasmal como la escena en la que se encuentra. El fantasma autobiográfico.

* * *

There was an Old Man of Melrose,
Who walked on the tip of his toes;
But they said, "It ain't pleasant
To see you at present,
You stupid Old Man of Melrose".

(Había un viejo de Melrose que caminaba en puntas de pie; pero le dijeron "No es agradable verte ahora, estúpido viejo de Melrose.")

Se ha observado más de una vez que en los dibujos que ilustran los limericks, los personajes siempre parecen estar bailando. Éste sería una ilustración de su ilustración. Lo cual explicaría, pero muy parcialmente, por qué este hombre caminaba en puntas de pie. Esta explicación, y la de la rima, son "exteriores", formales, frívolas. ¿Por qué motivo "interior" un caballero mayor puede hacerse el hábito de andar en puntas de pie? Por no hacer ruido, por un defecto en los pies, por amaneramiento, por capricho. Por manía. Puede haber un elemento de desafío; caminar en puntas de pie puede ser el modo más fácil de diferenciarse.

"Ellos", siempre atentos, siempre jueces, no de-

jan pasar la ocasión de decirle lo que piensan. La adversativa, "pero", parece indicar que el sujeto habría puesto alguna pretensión de elegancia en su modo peculiar de caminar, o de habilidad; quería hacerse admirar. "Ellos" le dicen que está equivocado, que no es agradable verlo haciendo esas monerías afeminadas. Un baldazo de agua fría, a la que se le agrega el hacerle sentir su condición de extranjero, de "hombre de Melrose", de la que había nacido su estúpida maniobra.

* * *

There was an Old Person of Tring,
Who embellished his nose with a ring;
He gazed at the moon
Every evening in June,
That ecstatic Old Person of Tring.

(Había un viejo de Tring, que embelleció su nariz con un aro; contemplaba la luna todas las noches de junio, ese extático viejo de Tring.)

Los personajes de los limericks hacen muchas cosas distintas. Toman iniciativas extrañas, matan, mueren, hacen el ridículo, son víctimas o victimarios... Con cierta frecuencia, no hacen nada. Contemplan. Hacen lo que hacía Lear frente a los paisajes que elegía para pintar. Y ese derecho a la

absorción extática en el paisaje lo ganan haciendo algo extravagante. ¿Qué? No cualquier cosa, evidentemente. O mejor dicho sí, cualquier cosa, pero una vez hecha deja de ser cualquiera, y entra en correspondencia con la contemplación.

Adornarse la nariz con un anillo no es algo tan absurdo. Muchos pueblos lo hacen. Los hombres de Tring... ¿Dónde estará Tring? Todo indica que los habitantes de Tring no se adornan la nariz con un anillo. Lo hizo este hombre. El modo de decirlo (pero puede ser irónico) sugiere que tuvo en cuenta la mirada de los otros; quiso embellecerse; quizás tenía una nariz fea (como Lear). Y sin embargo, no sale a lucir en sociedad su nuevo aspecto mejorado; hace todo lo contrario, es él quien mira, y mira la Luna, actividad solitaria y asocial.

Las noches "de junio": tiene que ver con la localización geográfica de Tring. Si está en el hemisferio norte, son las noches de verano, y el limerick se ha vuelto un haiku.

* * *

There was an Old Person of Mold
Who shrank from sensations of cold;
So he purchased some muffs,
Some furs, and some fluffs,
And wrapped himself well from the cold.

(Había un viejo de Mold que huía de las sensaciones de frío; así que se compró unos manguitos, unas pieles y unos plumones, y se envolvió con ellos aislándose del frío.)

El hombre de Mold adquiere, por acción de lo que se cuenta de él, una marcada cualidad humana, orgánica, animal. El frío lo comprime, le produce sensaciones desagradables, de las que escapa... Como cualquiera de nosotros. La cualidad mecánica, un poco brutal, maquinística, del limerick, nos hace esperar personajes también mecánicos, que obedezcan a las causalidades internas de la versificación. Pero casi siempre hay "salidas", que permiten la identificación por la experiencia. O limericks enteros, como éste, que valen sólo por su referencia a una experiencia compartida por todo ser humano.

Demuestra cómo se puede decir con un formato preestablecido algo tan simple y poco poético (poco inventivo) como que un hombre que no amaba el frío compró ropas abrigadas y se envolvió con ellas. La causalidad se cae de madura, es una causalidad compartida por toda la humanidad, es casi demasiado obvia. (La ilustración, exagerando hasta la esfera el volumen del abrigo, destaca esta obviedad confesando que se necesita algo humorístico para complementar el sentido.)

Hay que notar que *cold* al rimar no se repite exactamente. La primera vez son las "sensaciones

de frío"; de eso se retrae el hombre. Una vez abrigado, hace frente al "frío", no a sus sensaciones. Y el frío, *cold*, es lo que estaba predestinado a sufrir el hombre de *Mold*. El reemplazo de *Mold* por *cold* en el último verso recuerda esta relación esencial.

* * *

There was an Old Man of the Nile
Who sharpened his nails with a file,
Till he cut off his thumbs,
And said calmly, "This comes
Of sharpening one's nails with a file!"

(Había un viejo del Nilo que se afilaba las uñas con un serrucho, hasta que se cortó los pulgares, y dijo con calma: "Esto proviene de afilarse las uñas con un serrucho".)

Aquí la causalidad se tematiza. El hombre del Nilo se afila las uñas con un serrucho. El serrucho proviene de la rima, pero hay una inadecuación, que proviene de la libertad de elección: porque con el serrucho ese hombre podría haber hecho algo más propio de hacer con un serrucho. Pero se afila las uñas, cosa que es coherente con el sistema general de Lear; en los dibujos las extremidades de sus personajes suelen ser en punta, y hay personajes que se afilan otras partes del cuerpo.

(Aquí hay algo que recuerda a Roussel: "nails" también es "clavos", "file" también es "archivo".)

Resultado inevitable de usar una herramienta tan inadecuada para afilarse las uñas, es que se rebana los pulgares. Que es lo que dice a continuación, explicitando lo que en cierto modo ya está dicho. Hay una especie de anulación, entre hacer y decir. (Es un mecanismo que se repite en muchos limericks, sujeto a ingeniosas variaciones.) Se hace obvio. Lo obvio en primera instancia se opone al sinsentido –lo obvio es el sentido. Pero en una segunda instancia acentúa el sinsentido, lo vuelve sinsentido del vacío, el más inquietante.

Lo hace para poder decirlo. Es una comprobación. La calma inhumana con que pasa de la acción al discurso está en función de la presencia del discurso en la acción.

Es un poco el mecanismo del "yo te lo dije", pero interiorizado. Sin interlocutor. Una vuelta atrás en el tiempo, de modo que el efecto se haga contemporáneo de la causa.

"Esto es lo que pasa cuando...". Cuando la gente se afila las uñas con un serrucho. Siempre que lo hacen, pierden los pulgares. Es fatal. Y se los puede perder una sola vez, porque no vuelven a crecer. O sea que tiene que sucederle a otros.

* * *

There was an Old Man of Nepaul,
From his horse had a terrible fall;
But, though split quite in two
With some very strong glue
They mended that man of Nepaul.

(Había un viejo de Nepal, tuvo una horrible caída del caballo; pero, aunque roto en dos pedazos, con una cola muy fuerte arreglaron a ese hombre de Nepal.)

¿Quién dijo que había que obedecer a un verosímil realista? Pero el realismo es un juego de relatividades, y desde el momento en que se trata de un hombre de Nepal... ¡Es sólo un limerick, no es la vida! Y en el limerick pueden suceder cosas muy extrañas, regidas por la mecánica sonora: una "caída", por el nombre geográfico, pero una caída "terrible" por los acentos, y así para atrás, creando la acción en retrospectiva desde la rima.

Al caer, el hombre se rompió. En los limericks se suele escalar a una posición alta, de modo que las caídas están siempre latentes. Y la violencia. Las consecuencias violentas. Este hombre se rompió limpiamente en dos pedazos –como Humpty Dumpty. Los seres humanos no se rompen de ese modo. Podría haber una explicación simple: el hombre de Nepal en realidad no era un hombre; era una especie de muñeco o estatua. Llamarlo "hombre" no quiere decir que lo sea. También se habla

de "Balzac" o "la Virgen" para referirse a un objeto de bronce o yeso. Nadie dijo que era un "hombre" humano. Hay muchas cosas que no se dicen pero se dan por sentadas. Lo cual es un error. (Es cierto que en ese caso debería ser *its* y no *his*, pero puede ser parte de la personificación.)

Y si fuera un humano... "Ellos", nuestros conocidos "ellos", no son de los que hacen beneficencia, ni milagros. Ese juguete frágil era propiedad de ellos, y lo arreglaron como habrían arreglado un jarrón que se les hubiera roto. Salvo que... esa "cola muy fuerte" nos hace dudar. ¿Por qué se necesitaría de algo especialmente fuerte para pegar algo que se rompe por una simple caída del caballo?

Pero no es tan simple. El hombre de Nepaul es un muñeco, y también es un humano. Se rompe como una cosa, pero se reserva la humanidad... "Ellos" lo devuelven a la humanidad después de su relampagueante, instantánea incursión en el reino de los objetos y los simulacros. Esa incursión toma la forma del limerick.

("Ellos" están vigilantes para enmendar cualquier atisbo de esquizofrenia. Son los guardianes promovidos por la misma mecánica del limerick, mecánica disociativa por excelencia.)

* * *

There was an Old Man of th'Abruzzi,
So blind that he couldn't his foot see;
When they said, "That's your toe",
He replied, "Is it so?"
That doubtful Old Man of th'Abruzzi.

(Había un viejo de los Abruzzos tan cegato que no podía verse los pies; cuando le decían "Ése es su dedo del pie" respondía "¿De veras?" ese dubitativo viejo de los Abruzzos.)

La primera rima no sólo es rarísima sino que tiene un detallismo insuperable de pronunciación. Lujo sonoro adecuado para el poema sobre un ciego.

Es curiosamente parecido al anterior. Por efecto de una miopía extrema, este hombre no alcanza a verse los pies, con lo que se produce una división o esquizofrenia física, y el extremo de su cuerpo se le vuelve ajeno. La función de "ellos" es semejante: aquí en lugar de "una cola muy fuerte" usan una simple frase declarativa, también muy fuerte a su manera. Eso que está ahí, invisible y lejano, que usted puede considerar ajeno, en realidad es suyo, es parte de usted.

Importancia de lo visual. Ese hombre depende excesivamente de lo que no tiene, la vista. Porque a sus pies podría "sentirlos" aunque no los viera: por la temperatura, por el peso, por algún dolor.

Tiene algo de esas anécdotas demostrativas de alguna característica notable en un individuo; "era

tan ciego que..." Y si al final mantiene la duda es porque sigue manteniendo la predominancia de la vista.

* * *

There was an Old Man of Calcutta
Who perpetually ate bread and butter;
Till a great bit of muffin,
On which he was stuffing,
Choked that horrid Old Man of Calcutta.

(Había un viejo de Calcuta que comía perpetuamente pan con mantequilla; hasta que un bocado grande de bollo con el que se estaba llenando atragantó a ese horrendo viejo de Calcuta.)

La alimentación exclusiva aparece aquí con rasgos especialmente negativos. "Perpetuamente" no sólo da una señal de eternidad, y consiguiente condena, sino que sugiere que ese sujeto no hacía otra cosa que comer. *Stuffing* también connota un aspecto desagradable del comer, que en este caso no es alimentarse o regalarse o deleitarse sino rellenar en su sentido más material y grosero. Y hasta "gran bocado", cuando la gente bien educada come de a bocados chicos. Todo lo cual (y el dibujo, que lo muestra monstruosamente gordo y sentado en el piso) justifica el adjetivo del último verso: horrendo.

En cuanto al relato, hay una incongruencia. No sé si *muffin* será algo que entre en la categoría "pan con mantequilla", pero no creo. Entonces, si él comía todo el tiempo pan con mantequilla, ¿cómo es posible que también haya comido *muffins*? No es tan difícil. Yo diría que está indicando la "exageración" que se da por sentada en general en las declaraciones de los limericks. La realidad, el relato de los hechos reales, se adivina por debajo de ese discurso un tanto infantil hecho de absolutos y magnificaciones. Una vez que se admite esto, el discurso, su teatralidad, pasa a primer plano, se hace protagónico, y queda abierta la posibilidad, casi la certeza, de que la historia haya sido muy distinta.

Pariente de la exageración es la "convergencia", cuando la elección de términos va toda en la misma dirección, deprecativa como en este caso, o cualquier otra.

El verbo final también sugiere estos dos niveles. Uno puede atragantarse diez veces por día, o puede atragantarse una sola vez y morirse. El discurso dice lo segundo (de acuerdo con lo "perpetuo", con "rellenarse", con el "gran bocado"); la historia puede haber dicho lo primero.

* * *

There was an Old Person of Rhodes,
Who strongly objected to toads;
He paid several cousins
To catch them by dozens,
That futile Old Person of Rhodes.

(Había un viejo de Rodas que tenía enérgicas objeciones contra los sapos; le pagó a varias primas para que los capturaran por docenas, ese fútil viejo de Rodas.)

La lectura puede partir del final, del adjetivo final: fútil. Por serlo, ese viejo de Rodas aborrecía a los sapos, seres inofensivos y hasta útiles. La futilidad se demuestra en este odio injustificado, vano, frívolo; la manera de decirlo, "tenía vigorosas objeciones", acentúa esta frivolidad, pues la objeción vigorosa está en su lugar contra una ideología o un prejuicio, no contra sapos. Escalando nuevas alturas de futilidad, le paga a "varias primas" para que los atrapen "por docenas": aquí la futilidad se expresa en la especificación inútil: podría, debería, haber contratado a desocupados, o niños, no a "primas" (el sexo lo indica el dibujo), presumiblemente señoras mayores ya que él es un viejo. Y lo lógico sería que las empleara para que los exterminaran en la mayor cantidad posible, sin detallar lo de "docenas".

Pero primos y docenas riman, de modo que no hay uno sin otro, lo mismo que Rodas y los sapos;

o sea que la futileza ya está en el relato en tanto relato, en la invención en tanto invención, y el viejo es una víctima. El adjetivo entonces es una bisagra entre historia y discurso, casi una autocrítica al género, a sus leyes imposibles o injustas.

Esa es una lectura. Otra es la que va de arriba abajo, del principio al final. Manteniendo "fútil" en suspenso, a la espera de que se pronuncie, la historia se cuenta en veloces sinapsis narrativas. Un viejo le tenía miedo a los sapos, o asco o terror, por alguna causa. Eso no es tan raro. Quizás hay algo más que subjetividad en ese sentimiento, por ejemplo que los sapos en Rodas en esa época transmitieran alguna enfermedad. Y ese hombre tenía una buena cantidad de primos, lo que puede depender de las estructuras familiares prevalecientes en Rodas –y por las mismas estructuras los primos de sexo femenino, en Rodas, pueden quedar en su vejez desocupados y sin medios económicos, y aceptar trabajos de este tipo. En cuanto a "docenas", puede ser una unidad de cuenta demasiado común en Rodas para usar cualquier otra. Ahora bien, todas estas explicaciones desembocan en "fútil", lo que las deshace como una pompa de jabón. La explosión de esa burbuja hace que el limerick pueda leerse de arriba para abajo o de abajo para arriba, porque es el mismo instante.

* * *

There was an Old Man of the South,
Who had an inmoderate mouth;
But in swallowing a dish
That was quite full of Fish,
He was choked, that Old Man of the South.

(Había un viejo del Sur que tenía una boca inmoderada; pero al tragar un plato que estaba lleno de pescado se atragantó, ese viejo del Sur.)

Otra vez el atragantamiento, otra vez los hombres que devoran sin límite; atragantarse es el merecido castigo que reciben. Puede ser un accidente sin consecuencias, o la muerte. Cuando un elemento se repite de un limerick a otro, surge algo así como la estadística; los limericks son muchos, un limerick es uno entre muchos elementos iguales en variación libre. ¿Cuántos son? ¿Cómo se distribuyen sus piezas de sentido? ¿Cuántos son de hombres, cuántos de mujeres? ¿Cuántos de Europa, cuántos de Asia? ¿Cuántos de atragantarse? ¿Cuántos de mirar desde lo alto? Antes que eso: ¿cómo hacer la tabla de elementos a repartir?

Antes todavía: habría que decidir si esta repartición es lo que hay que hacer. Porque al hacerla se niega la unidad y completud del poema, y con ello se niega la poesía, para hacerlo mero ejemplo –la estadística obliga a no detenerse en ninguna de las unidades de las que se ocupa si no es como "ejemplo" intercambiable por otro: se niega su realidad propia e intransferible.

Esto lleva a pensar qué poco dice un limerick de lo que está diciendo. "Falta" mucho. Un hombre del Sur... ¿Del sur de dónde? Tenía una boca así o asá, ¿y la nariz? ¿y los brazos? ¿y la esposa? Ahí todavía estamos en las generales de la ley del discurso. Aun así, las elecciones que se han hecho, parece como si sólo pudieran tomar sentido en una tabla estadística. Y además están las ambigüedades. ¿Qué es eso de "tragar un plato que estaba completamente lleno de pescado"? Se presta a distintas interpretaciones, y elegir la correcta queda para una correcta lectura de la tabla.

Supongamos que una atenta consideración del corpus hace ver una galería, intrincada en otras galerías, de hombres que devoran, bestialmente, desagradablemente... La alimentación es algo que comparten hombres de todas las latitudes, de todos los países y culturas. Los excesos y aberraciones en la comida son materia registrable como anécdota...

No habría que apresurarse a rechazar una lectura "diferencial" del limerick, porque quizás para eso se los escribió.

"El" limerick, el único, el original, persiste por debajo de la multiplicidad como garantía de sentido, pero el sentido se encuentra en la tabla estadística. Ahora bien, justamente, no se trata del sentido, sino del sinsentido. La busca está desautorizada de entrada.

Y si decimos que "el sentido (del limerick) es el sinsentido", nos estamos refiriendo a una mecánica. No a una esencia semántica sino a la fluctuación de las piezas que la constituyen.

Lo cual nos alerta, o nos alarma, sobre el sentido en general, del discurso y de los hechos: quizás esa esencia de sentido no existe, y siempre se trata del juego de los elementos diferenciales.

* * *

There was an Old Man of the Dee,
Who was sadly annoyed by a Flea;
When he said "I will scratch it!"
They gave him a hatchet,
Which grieved that Old Man of the Dee.

(Había un viejo del Dee al que tristemente molestaba una pulga; cuando dijo "¡La rascaré!" le dieron una hachuela, cosa que apenó a ese viejo del Dee.)

¿Cómo intervienen los animales en los limericks? Por el nombre. Esa entrada por la vía nominal establece una ligera incongruencia. En una situación dada, al azar de la rima puede aparecer cualquier animal. A partir de ahí, habría que modificar la situación de modo de adaptarla a ese animal: a su tamaño, a sus características, a su

actividad. Pero lo propio del nonsense es no hacer esta adaptación, o no hacerla del todo...

Aquí el viejo del Dee (¿qué será el Dee?) decide razonablemente adaptar, y anuncia que se va a rascar. Una pulga pica. Uno se rasca.

Pero aparecen ellos... No sólo aparecen; la forma de la frase, "cuando él... ellos..." indica que ellos están ahí fatalmente cada vez que él toma una decisión. Y ellos han decidido no adaptar. Quizás ahí está la clave de la función antagónica de "ellos". Quizás no es que estén en contra del protagonista, sino en contra de la verosimilización que el discurso siempre puede hacer de toda situación. Esa verosimilización anula lo poético, anula el discurso mismo, al ponerlo en el rumbo melancólico de la obviedad. De ahí surge una justificación del sinsentido. Lo que no es sinsentido ya está dicho, en la prosa del mundo, en la sintaxis de las cosas y los hechos.

VIII

Antes de intentar alguna conclusión sobre el limerick, convendría echar una ojeada a los poemas largos de Lear, que no son muchos. Un primer grupo se publicó con el título de *Nonsense Songs and Stories*; estas últimas, las "historias", son dos, en prosa. Las "canciones" son nueve. Infantiles, humorísticas, caprichosas, tienen en realidad una notable coherencia temática.

La primera es "El Búho y la Gatita".

The Owl and the Pussy-Cat went to sea
In a beautiful pea-green boat:
They took some honey, and plenty of money
Wrapped up in a five-pound note.

"El Búho y la Gatita salieron al mar en un hermoso bote color verde arveja: llevaban algo de miel y mucho dinero envuelto en un billete de cinco li-

bras". Hasta ahí parece un limerick, un limerick sin drama; lo rige el capricho de las rimas y asoma a la superficie del discurso como un puro crecimiento espontáneo de la decisión de hacer poesía, sin condicionamientos. Pero sigue. El Búho "alzó la vista a las estrellas" y cantó, acompañándose con su pequeña guitarra, una canción de amor a la "amorosa Gatita, Gatita mi amor". La perfecta naturalidad con que se siguen la introducción y la acción tiene algo de mágico. La declaración de amor que Lear se pasó toda la vida sin atreverse a hacer, aquí es un efecto de relato, o de ese rasgo propio y necesario del relato, esa condición narrativa, por la que después de una cosa sucede otra. No es lo que sucede con el limerick, que en contraste parece condenado a un eterno recomienzo, congruente con la parálisis del tímido. (El limerick recomienza con otro personaje, lo que también alude al tímido, a sus máscaras y fantaseos de ser otro.)

La Gatita responde por la afirmativa, complaciente y complacida. Hay que hacer notar que "Pussy-Cat" podría significar también "gatito" (el Búho por su parte podría ser él o ella). De acuerdo con las expectativas del lector u oyente, esto podría acentuar la benevolencia de esta magia positiva, en la que todo se acepta y todo está bien.

"Casémonos", dice la Gatita, "ya lo hemos postergado demasiado". Así de fácil es; aunque esa postergación da que pensar: quizás no era tan fácil. Y de hecho, se da una postergación más, pues les

falta el anillo, y para conseguirlo navegan "un año y un día". Lo encuentran en el sitio más improcedente: ensartado en la nariz de un cerdo. Se lo compran por un chelín, y al día siguiente los casa un pavo, y terminan muy felices bailando en la playa a la luz de la Luna. Son tres estrofas muy densas, con un estribillo musical. El complicado esquema de ritmos y rimas se repite idéntico en las tres estrofas.

Una historia de amor. Al parecer el Búho y la Gatita eran personajes de una nursery rhyme, de la que los tomó Lear. Lo que prevalece es el acuerdo entre los protagonistas, cosa que no debería asombrar si hay amor verdadero. Es cierto que entre un ave y un felino el acuerdo parece difícil a priori, pero quizás aquí ya había una tradición. A esa tradición puede deberse la declaración de la Gatita: "Ya lo hemos postergado demasiado". En efecto, las situaciones de la poesía popular se eternizan; la duración de la guerra a la que se va Mambrú, o del tropiezo de la farolera, pueden llegar a impacientar a un adulto; no sería imposible que alguien se haga poeta sólo para encontrarles un desenlace. El viaje que emprenden el Búho y la Gatita culmina en "la tierra donde crece el árbol bong", donde encuentran el anillo y la felicidad.

El poema siguiente, "El Pato y el Canguro", retoma los temas del anterior, y los pone bajo el signo de la adaptación. El pato, aburrido de su vida en el estanque, envidia la capacidad de alejarse a

los saltos que tiene el canguro; le pide que lo cargue y lo lleve a viajar por el mundo. El canguro acepta casi de inmediato: "Esto exige una pequeña reflexión. Quizás, en líneas generales, podría traerme suerte". Salvo que hay "una sola objeción", y es que los pies del pato son húmedos y fríos, y de tenerlos todo el tiempo apoyados en su lomo podrían causarle reumatismo. Previsor, el pato ha comprado cuatro pares de medias de lana. Y allí van, tan contentos, y dan tres veces la vuelta al mundo.

También es una historia de amor y viaje. Amor interespecie, como la del Búho y la Gatita, y como todas las demás que seguirán. Las especies también son nombres, palabras. Y las palabras, todas las palabras, están sometidas a una mecánica de versificación o de armonía que es su forma de adaptación, a veces forzada como en el ripio, a veces fecunda. En este poema se trata de ese estilo adaptativo peculiar, la simbiosis. Pero todas las adaptaciones encuentran su expresión en el amor. Lo que era el matrimonio en la canción anterior, se vuelve un delicado acuerdo de temperatura y peso: "para equilibrarme bien, querido Pato, siéntate firme (inmóvil) y en el preciso extremo de mi cola".

El poema que sigue, el de "Falangio y la Mosca", es más largo y complejo, y la felicidad en la que se resuelve es ambigua. Los dos son hombres: "Mr. Daddy Long Legs and Mr. Floppy Fly". "Daddy Long Legs" es un arácnido de cuerpo corto y patas

largas, Falangio o Segador según un diccionario. Se trata de una amistad interespecie. Hay una in-adaptación mutua al deseo del otro: el Sr. Falangio quiere que su amigo el Sr. Mosca se presente en la corte; el Sr. Mosca quiere que el Sr. Falngio cante. Mosca tiene las patas demasiado cortas para hacer buen papel en la corte; Falangio tiene las patas tan largas que le hacen presión sobre el tórax y le impiden cantar. "¡Todo está mal!" exclaman, "the world has all gone wrong". La conformación de ambas especies obstruye la realización de sus más caros deseos (es decir, el deseo del otro). La simetría de sus males lo vuelve un caso de in-adaptación recíproca. La solución es huir: se embarcan en un bote que encuentran a la orilla del mar, y se van hasta la lejana "llanura Grumbuliana", donde por siempre jamás juegan al volantín con raqueta... Este juego parece elegido porque su nombre es "Battlecock and Shuttledore", lo que suena al nombre de dos especies o dos amigos. Un objeto con el nombre de dos, consuela a los dos que no han podido consumar su amistad dándose gusto mutuamente.

El esquema de estas tres primeras canciones (acuerdo interespecies, viaje) se rompe parcialmente en la cuarta, la de los "jumblies". Estos seres son una especie o raza de humanoides diminutos, y la canción es la historia de un viaje; así empieza: "Al mar se fueron, eso hicieron..." dando el acuerdo por tácito, como que es un acuerdo entre ellos,

entre "jumblies". El estribillo que se repite al fin de cada una de las seis estrofas contiene la especificación de la raza:

> Far and few, far and few
> Are the lands where the Jumblies live:
> Their heads are green, and their hands are [blue;
> And they went to sea in a sieve.

(Lejanas y escasas son las tierras donde viven los Jumblies; sus cabezas son verdes, y sus manos azules; y se lanzaron al mar en un tamiz.)

El tamiz es importante. Es uno de esos artefactos de cocina, con un borde circular de poca altura y el fondo de malla fina; poco adecuado para usar de embarcación, sobre todo en una peligrosa navegación por mar. Así se lo dicen todos, augurándoles un naufragio. Pero ellos parten igual. En el centro del tamiz plantan una pipa como mástil, y además llevan una jarra de cerámica donde se refugian cuando entra el agua, como es previsible que entre. En este dispositivo se insinúa otro tipo de adaptación, que prevalece en las canciones siguientes: la adaptación de objetos a fines distintos para los que fueron hechos.

La navegación resulta bien, pese a todas las previsiones. Llegan a "una tierra toda cubierta de

árboles", en el Mar Occidental, y lo que hacen allí es comprar. Compran "un búho, una carreta, una libra de arroz, una tarta de bayas, un panal de abejas plateadas, un cerdo, unos pájaros verdes, un mono encantador con zarpas de caramelo, cuarenta botellas de alguna bebida y muchísimo queso de Stilton". Es curioso que todos los viajeros de estas canciones hagan compras en los sitios a los que llegan; no encuentran ni toman ni roban. Llevan a tierras exóticas y de fantasía el gesto civilizado de comprar. La humanización de animales y cosas opera básicamente por la compra.

También hay en juego otro sentido de "adaptación", que sería el de parodia. La tipología de esta canción proviene de la épica de viajeros y conquistadores. Los guerreros se han transformado en unos seres pequeñitos, que podrían ser juguetes, muñecos, metidos en un ineficaz tamiz insumergible, y una jarra; como seres animados por la transformación paródica, pueden hacerlo todo, omnipotencia que en ellos equivale a comprar la lista más heterogénea.

La compra como modo de humanización-adaptación está en el núcleo de otra de las canciones, la del Sr. y al Sra. Gorrión. Ambos empiezan preocupados por el otro, repitiendo el quiasmo del Falangio y la Mosca; ella ha advertido que él estornuda de noche; él ha notado que ella sufre de neuralgias por la mañana; esos males los produce el frío nocturno, que pasan a la intemperie. "Let us

both fly to town..." Volemos a la ciudad, a comprar todo lo que haga falta. Y así lo hacen, sin más. Esta es la ventaja de que el poema no sea un limerick, que se habría terminado en el problema, sin llegar a la solución. Van a Londres, donde compran, para él, un sombrero, para ella un gorro, un vestido, un cinturón de raso y un par de pantuflas, con lo cual no sólo se abrigan sino que quedan elegantes y "como toda la gente".

Al extenderse el poema, cuyo núcleo básico en la imaginación creadora de Lear parece ser el limerick, desemboca en una forma u otra de adaptación. Lo cual indica algo sobre la naturaleza de ese núcleo: el limerick es una pieza de inadaptación irreductible en su brevedad.

Las tres canciones de objetos inanimados son otras tantas modulaciones del mismo tema. La del "Cascanueces y las Pinzas de Azúcar" es una historia de adaptación triunfante y desplazamiento evasivo con final feliz. Cansados de su vida rutinaria en la mesa de té, el Cascanueces y las Pinzas de Azúcar se preguntan por qué no salen a cabalgar por las colinas... ¿Por qué, en efecto? Su conformación es la ideal para la equitación. Dicho y hecho, bajan a la caballeriza, montan dos ponies "color crema con manchas marrones" y se lanzan a cabalgar, hasta que "en la lejanía, sus formas se disolvían, y desaparecieron, ¡y nunca volvieron!"

Mas compleja es la canción de "La Escoba, la Pala, el Atizador y las Pinzas", todos instrumentos

de chimenea. Empiezan saliendo de paseo en coche, donde la Sra. Escoba es objeto de los requerimientos amorosos de Pinza, y la Srta. Pala de los de Atizador. Ambas rechazan ofendidas a sus galanes. Pero cuando vuelven a casa, y ponen agua a calentar para el té, hacen las paces y "poco a poco volvieron a estar todos contentos". Se han formado dos parejas, el autor los ha apareado adaptándolos a los requisitos más o menos victorianos del amor humano, haciendo femeninos a los objetos anchos, masculinos a los agudos.

La canción de "la Mesa y la Silla", más minimalista, modula el tema de la adaptación al de la obviedad. Si una mesa y una silla quieren salir a caminar, ¿por qué no iban a poder hacerlo? ¿Acaso no tienen patas? Tienen cuatro cada una. De hecho, pueden caminar demasiado, tanto que se pierden, y necesitan auxiliares pagos para volver. Hasta eso hay que comprar. Lo obvio es una revelación del tiempo: ¿cómo no se me ocurrió antes? El poema que lo expone manifiesta su condición de presente triunfante sobre el devenir.

Queda por mencionar una canción más de este grupo, "Calico Pie", que no tiene desarrollo narrativo. Son cuatro enigmáticas estrofas que repiten el mismo esquema (que es un esquema de separación). "Calicó" es una tela liviana de algodón, estampada. Aquí es más una palabra que otra cosa. "Pastel de calicó" es el objeto inexplicable bajo cuya advocación se pone la primera estrofa, como en la

segunda será la "Mermelada de calicó", en la tercera el "Cartel de calicó", y en la cuarta el "Tambor de calicó" (pie, jam, ban, drum). En la primera estrofa se trata de avecitas que se posan en un árbol y después se van, "y nunca volvieron a mí". En la segunda es un pececito que saluda a otros peces y "nunca volvió a mí". En la tercera, ratoncitos que toman el té "y "nunca volvieron a mí". En la cuarta, insectos que saltan y bailan "pero nunca volvieron a mí". Hay tres elementos en juego: la vida de los animales pequeños, su apartamiento definitivo del autor, y ese vocativo inicial de calicó, la palabra que exorciza el juego en sus distintas realizaciones.

* * *

En cuanto al segundo grupo de poemas largos, los agrupados bajo el título de *Laughable Lyrics*, algunos han sido elogiados por las sugerencias autobiográficas, que en el caso de Lear no pueden ser sino patéticas. Y hay que reconocer que los poemas se ofrecen a la interpretación. Veamos los dos más famosos, "El Dong con Nariz Luminosa" y "El Cortejo del Yonghy-Bonghy-Bo".

El primero empieza con un tormentoso paisaje nocturno, en cuyas lóbregas lejanías se divisa una

luz extraña, bamboleante, legendaria, y los que la ven exclaman: "¡El Dong! ¡El Dong! ¡El Dong errante que anda por el bosque! ¡El Dong de Nariz Luminosa!"

Tras lo cual viene la historia: el Dong vivía tranquilo y contento hasta que llegaron, navegando en un tamiz, los Jumblies, entre los que había una chica Jumblie de la que el Dong se enamoró, y fue correspondido y feliz... hasta que los Jumblies volvieron a embarcarse y se marcharon. Presa de una profunda depresión, el Dong quedó inmovilizado un tiempo, y después, ya perdida la razón, inició la busca imposible de la ausente, con el auxilio improbable de una flauta que toca sin cesar, y una nariz artificial para iluminarse el camino. Esta nariz, hecha con corteza de árbol, es un largo tubo colocado sobre su nariz, y atado a la nuca con una cinta; el tubo termina en una especie de esfera agujereada, dentro de la cual hay encendida una lámpara; eso la protege del viento, y por los agujeros sale la luz. No es tan irracional: es un modo de ver el camino de noche, dejando libres las manos que necesita para tocar la flauta. La locura no está en el aparato sino en la busca misma, porque la chica Jumblie se ha ido definitivamente, a otro continente, a otra dimensión, a otro poema, y no tiene sentido seguirla buscando.

Por supuesto, no hay que buscar muy lejos; Lear fue un solitario al que el amor esquivó, y te-

nía como rasgo prominente una nariz desmesurada. La historia del Dong se le adapta. En la estructura del poema hay un giro significativo; primero está la descripción del dispositivo de la desesperación, después la historia que lo explica. Lo autobiográfico está en la postura de mito que hace Lear de sí mismo, mito absurdo que necesita explicación (además, es en el presente donde sigue sucediendo la busca del Dong). Para la explicación, recurre a su propia poesía, a la balada de los Jumblies, que está tomada tal cual, como objet trouvé en su obra anterior. En la historia a su vez hay dos momentos: el primero, de parálisis depresiva, el segundo de invención y objetivación "artística", con luz y sonido, de su propia historia, para hacerse mito del país y objeto digno de descripciones. La articulación entre los dos momentos la provee la locura, cuando el Dong, agotadas sus lágrimas "se puso de pie y dijo: ¡La poca cordura que tenía ha abandonado mi cabeza!" Lo cual podría ser una alegoría del nonsense, y de la creación.

Decididamente melancólica es la canción del "Cortejo del Yonghy-Bonghy-Bo". Este personaje ya había aparecido en un Alfabeto, como ilustración de la Y, con las características de un cuerpo pequeñito, una cabeza enorme, y un sombrero otra vez pequeñito que quedaba en equilibrio inestable sobre la cabezota. El poema nos informa que vivía en las costas de Coromandel, solitario y con muy pocas posesiones. Conoció a una joven sentada en

unas piedras conversando con sus gallinas, le propuso matrimonio ("Estoy cansado de vivir solo, en estas costas salvajes y pedregosas; estoy harto de mi vida"), y ella, con lágrimas, disculpas e infinita pena se vio obligada a rechazarlo porque ya tenía pareja en Inglaterra: el señor Handel Jones, que era el que la proveía de gallinas. El Yonghy-Bonghy-Bo huyó hasta el mar, montó en una gran tortuga y navegó hacia "las islas del poniente" despidiéndose para siempre de su amada, quien por su parte lo llora eternamente (hasta ahora) sentada en sus piedras y rodeada de sus gallinas.

La única objeción que pone explícitamente la Dama Jingly es la preexistencia de su compromiso con el enigmático Handel Jones, cuyo nombre completo es "Handel Jones, Esquire, & Co." Pero no deja de mencionar, así sea para decir que son detalles sin importancia (aquí estaría funcionando el mecanismo de la negación freudiana) el ridículo aspecto físico de su pretendiente, y sus escasas propiedades muebles: dos sillas, media vela y una jarra sin manija, estos dos últimos ítems un poco demasiado simbólicos.

Salido de un Alfabeto, de un listín de letras, como personaje sin objeto y sin futuro, primero un dibujo y después su descripción, el Yonghy-Bonghy-Bo se embarca en algo tan humano, tan social, como un cortejo, y le va mal. Es significativo que al final se desvanezca, y la última estrofa queda a cargo de la tristeza inagotable de la Dama. Él pa-

rece haber dejado atrás sus pocas posesiones; ella vierte sus lágrimas en la jarra sin manija.

"Coromandel" quiere decir cualquier sitio, lo mismo que "las resbalosas laderas de Myrtle" por las que baja el amante despechado camino al mar. Pero la Inglaterra donde está el Sr. Jones es muy real.

De algún modo en estos dos poemas el sentido se hace demasiado evidente, y el efecto se pierde. El sentido se vuelve una justificación, lo que contradice la mecánica del nonsense. Una atmósfera de angustia más lograda es la de "Los Dos Solterones", quizás por la duplicación del protagonista. Estos dos solterones se mueren de hambre en su casa vacía; uno de ellos ha logrado atrapar un ratón (el otro encontró un "muffin"). Deciden comerse el ratón, pero deben cocinarlo con un relleno. El relleno tiene que ser de salvia y cebolla, y van a pedirla (a pedir prestado: un caso raro, no tiene ni siquiera para comprar eso) a la ciudad. Ahí se produce un equívoco que los perderá. El nombre de la salvia es "Sage", que también quiere decir "sabio": en lo alto de una montaña vecina vive un renombrado Sabio que estudia siempre su libro. En su imbecilidad de solteros, van a proponerle cortarlo en pedacitos para hacer un relleno... Él los golpea con el libro, y los lanza rodando ladera abajo. De vuelta en su casa, encuentran que el ratón se ha escapado, no sin antes comerse el "muffin"; seguramente avergonzados, se marchan, "y desde enton-

ces nunca más se supo nada de esos Solteros". Pobreza, fracaso, huida, y esa banalidad de resbalar en la palabra, no de aferrar las cosas; los dos solteros son la cifra del Dong y el Yonghy-Bonghy-Bo.

Más sórdida todavía es la historia de la mutilación del Pobble, en "El Pobble que no tiene dedos en los pies". El Pobble también es un hominido inglés más o menos funcional, una especie que por algún motivo le da mucha importancia a los dedos de los pies, en peligro de perderlos. En un cruce a nado del Canal de Bristol los pierde, no sabe si por acción de langostas, cangrejos o Sirenas. De regreso en la casa de su tía inglesa, ésta se empeña en convencerlo de que los Pobbles son más felices sin los dedos de los pies. Por si hubiera alguna duda de la naturaleza de esta pérdida, se especifica que el modo de preservar los dedos de los pies es mantener la nariz envuelta en una franela escarlata: "Nada puede pasarle a los dedos de los pies si uno mantiene caliente la nariz; es bien sabido que los dedos de los pies de un Pobble están seguros en tanto él se preocupe por su nariz". En este caso, un delfín le arrebató la franela, y acto seguido desaparecieron los dedos.

"El Coro de los Pelícanos" plantea una relación interespecie con viaje sin retorno, y cierta ambigüedad. Lo cantan los pelícanos; hay una gran reunión de aves, promovida por el Rey y la Reina de los pelícanos; entre los asistentes se encuentra el Rey de las Grullas elegantemente vestido de frac y

con unos flecos en el bajo de los pantalones para ocultar el hecho, en el que no se insiste, de que sus pies no son palmeados; los de la especie anfitriona sí lo son, y esos grandes pies planos les sirven para acompañar con una percusión el coro, y le da el ritmo a la canción. Dell, la hermana del Rey, asiste a la celebración, hay un amor fulminante entre ella y el rey de las Grullas, se comprometen en matrimonio y se van...

"The New Vestments" es algo así como un limerick extendido. El primer verso es casi tópico:

There lived an old man in the Kingdom of Tess...

un hombre que se ha hecho un traje de animales y vegetales, a la Arcimboldo. El sombrero de pan, la camisa de ratones, los pantalones de conejo, el chaleco de costillas de cerdo, los botones caramelos de chocolate, la chaqueta de panqueque (con dobladillo de jamón), cinturón de bizcochos, capa de hoja de repollo. Una cantidad de animales (y niños) le devoran la ropa según sus respectivas preferencias, y el hombre, desnudo, huye a encerrarse a su casa, donde jura que nunca, "nunca, nunca, nunca, nunca más" volverá a usar ropa de cadena alimenticia.

"El Sr. y la Sra Discobbolos", una canción en dos partes, es una versión nihilista del tema de Humpty-Dumpty. El matrimonio Discobbolos se

sube a lo alto de un muro y se queda ahí, a pesar de sus temores de caerse; tienen doce hijos y los crían en ese incómodo y peligroso habitat, hasta que el Sr. Discobbolos se harta de quejas, recriminaciones, precauciones, precariedades, rellena los cimientos del muro con una buena cantidad de dinamita y vuela todo y a todos.

"El sombrero del Quangle Wangle" es una reunión de personajes. El mismo Quangle Wangle ya había aparecido, en un relato en prosa; es una especie de monstruo de patas larguísimas y cabeza vaga, que nadie ve; aquí la cabeza aparece cubierta por un enorme sombrero de unos treinta metros de diámetro. Como todo monstruo, éste se lamenta de su soledad. Pero a la superficie acogedora del sombrero van a vivir toda clase de animalitos y seres legendarios, como el Dong de Nariz Luminosa, el Pobble sin dedos de los pies, además del oso olímpico, el babuino azul que toca la flauta, el novillo oriental, etc., y tanta fiesta y danzas hacen que todos terminen felices. Un caso de simbiosis múltiple metapoética. Un resumen en la felicidad, poco convincente.

IX

No hay limerick de Lear sin dibujo. Y el dibujo acompañará al limerick a lo largo de todas sus traducciones, él intraducible, indiferente a las manipulaciones que puedan hacérsele a su materia verbal, indiferente a la lengua con la que está hecho. Y sin embargo el dibujo dice exactamente lo mismo que dice el limerick. Se diría que estabiliza la realidad del referente. Si el azar de las rimas acerca dos objetos heterogéneos, digamos "honey" y "money", lo hace preservando una proliferación de posibles virtuales: todos los demás objetos que rimen con ellos y que podrían haber ocupado su lugar; el dibujo pone lado a lado un tarro de miel y un fajo de billetes: en ese momento visual cesa toda virtualidad. En el texto, la reunión de miel y dinero está habitada por todos los demás objetos del universo portadores del mismo sonido, y no se excluye a ninguno –por el contrario, el más lejano y

extraño es el más bienvenido. En la ilustración, los objetos se encuentran más allá de sus nombres, en el terreno de las formas tangibles, donde los espera otra clase de "rima", la de la composición visual. Salvo que estos dibujos, por ser ilustraciones, se detienen un paso antes de lo pictórico, un paso antes de perder su origen lingüístico.

El dibujo que acompaña al limerick tiene algo de "resultado final" de éste. Retroactivamente, el limerick toma carácter de proceso, se vuelve la máquina de procesar el sentido, que resulta accidentalmente de la tensión de fuerzas lingüísticas. El dibujo ilustra la escena que ha cristalizado durante este accidente.

Por su brevedad fulminante, el limerick está fuera del tiempo, y lo está por más motivos que la brevedad. Ya la geografía que lo adorna y que lo pone en marcha acentúa su condición espacial de punto en el mundo. El sinsentido coincide con el instante, y al extraer al resultado del tiempo proclama que eso "no sucede". Pero, aunque colapsada, la temporalidad persiste, y reaparece en la reflexión atenta y demorada con la que algún lector, por ejemplo el traductor, se detiene sobre el limerick. Entender lleva tiempo, poco o mucho, años o décimas de segundo. El sistema de rimas, si bien necesita también del tiempo (el que tarda en llegar la segunda palabra que rima con la primera), lo anula en la repetición armónica y establece una instantaneidad, con la que el poema se

vuelve espacio. La misma anulación se produce cuando el sentido debe des-entenderse como sinsentido.

En el texto está implícita la posibilidad que tiene el traductor (no después, sino desde el origen o génesis del limerick) de elegir entre dos caminos, el de la historia o el del discurso: traducir en prosa, o hacer un limerick en otro idioma. En el dibujo, hay un control para traductores; los delatará si se atreven a cambiar la historia.

El presente del dibujo es la escena que resultó de las rimas. Su pasado son esas rimas, y así como todo pasado subsiste en el presente, las rimas siguen estando en el dibujo. Un tarro de miel y un fajo de billetes puestos en escena lado a lado siguen siendo "honey" y "money" en tanto no estarían juntos ahí si no lo fueran. La escena que ilustra el dibujo reproduce una escena lógicamente anterior, temporalmente posterior, al limerick, la escena mental en la que sucedió la invención. La esencia verbal del limerick hace de puente entre las dos escenas, pero reservándose el primer momento original de la creación.

Algo que hace parecer modernos a estos dibujos es su aire improvisado, no elaborado, una cierta torpeza de borradores. Como salieron de primera intención, así quedaron, documentos del instante. Se supone que el dibujo tiene una técnica, un savoir-faire; Lear la habrá conocido, si tuvo algo que enseñarle al respecto a la Reina. Pero estos

dibujos hacen caso omiso de toda técnica. Los arrastra la prisa de dar a ver algo extraño, complicadamente extraño, cuya extrañeza proviene de las manipulaciones de la lengua y se está haciendo visible en el instante de la cristalización del discurso en versificación.

Este carácter "documental", los dibujos lo comparten con todo el resto de la producción pictórica de Lear. La obvia diferencia está entre la documentación "topográfica" de sus cuadros y acuarelas, y la documentación fantástica de los personajes del limerick. Éstos nacen de la mecánica de la invención, y no responden más que a ella.

El problema de Lear pintor fue que "no sabía dibujar", y si ese defecto es más o menos fácil de disimular en los paisajes o la arquitectura, es grave tratándose de la figura humana. En ella las proporciones y la limpieza del trazo son fundamentales para evitar lo monstruoso o ridículo. Lear tomó clases con un célebre pintor prerrafaelita; no le importó hacerlo ya maduro, mayor que el maestro, al que no tuvo problemas en tratar con gestos filiales. No parece haber aprovechado gran cosa de las lecciones. La cofradía prerrafaelita propiciaba una academia ilustrativa, narrativa, pero su acabado imponía una elaboración bizantina con la que Lear tuvo que sentirse incómodo. La velocidad era consustancial a su estilo porque la función de éste era documentar el instante del sinsentido.

Los problemas que quiso solucionar Lear cuando decidió tomar clases con Holman Hunt fueron por un lado el dibujo de la figura humana; por otro, el tratamiento profesional del óleo. En los dos casos, se trataba de un "descubrimiento de la lentitud"; sus dibujos se prestan para anhelar este descubrimiento ya que están en el polo opuesto. Frente al pintor profesional que crea el cuadro como objeto acabado, el ilustrador del limerick, sin más instrumento que la lapicera, hace el garabato provisorio que servirá para la reproducción en grabado en las páginas del libro. Y frente al estudio científico y con modelo de la figura humana, el personaje del limerick, que siempre es una figura humana, se deforma en el frenesí de la extravagancia, de la monstruosidad, o del vértigo de la acción. No estaría lejos de la "fórmula del pathos" que Aby Warburg rastreaba en ménades griegas, ninfas renacentistas y las histéricas acrobáticas de Charcot.

La solución que eligió Lear al problema de la figura humana fue tomarla desde adentro, desde su individualidad peculiar, y volverla legendaria como anécdota memorable. Cada uno de sus personajes es único, irrepetible; la rareza los hace actuar, y la acción los deforma como en el dibujo del que no sabe dibujar.

En estos dibujos, efectivamente, hay, junto a una habilidad casi diabólica, algo de "dibujar sin saber dibujar", algo que hoy podemos ver como una

exaltación artística de primer orden: una acción pura, que crea sus paradigmas de valor y sentido en lugar de adaptarse a los que están en vigencia. La infancia se justifica como excusa o metáfora (pero metáfora llevada a la realidad a cumplir una promesa utópica) de la humanidad artista. El secreto último del limerick bien podría estar ahí, en tanto artefacto mecánico que "se hace solo" o que "puede hacer cualquiera", o, en términos más realistas, que "hace la lengua" en su juego propio, usando la intención del artista apenas como vehículo.

En todo lo cual hay una duplicidad, pues Lear fue un pintor profesional... Se diría un caso de doble personalidad. Y en este caso vuelve a estar implicado el tiempo, como mito biográfico o implicación de niño y adulto. Para alguien que no sabe dibujar, los asuntos extraños de los limericks son un desafío; doblemente, pues no son sólo extraños y nunca vistos sino además imprevisibles ya que el azar de las rimas puede generar cualquier imagen. No hay modo de aprenderlo antes de hacerlo. Sólo un niño podría atreverse.

Todos los niños saben dibujar. Después pierden esa facilidad, y el adulto que quiere dibujar debe aprender a hacerlo. Lear aprendió a pintar sus vistas topográficas, y hasta logró vivir de ellas. Pero también logró preservar la continuidad infantil, tomando a los niños como interlocutores y efectuando una identificación parcial con ellos. (Sólo

parcial, pues los monigotes de los niños suelen ser estáticos, simplemente presentacionales; los de Lear se han puesto en movimiento.)

X

Faltaría examinar otro formato que usó Lear, el de los "Alfabetos". Son listas de las veintiocho letras, tomadas como iniciales de otros tantos seres u objetos, nombre, dibujo y a veces tipografía, con una rima al pie. Un clásico de la "literatura" infantil, que no inventó Lear y que ha seguido practicándose después de él. Hizo muchísimos, como regalo para niños que conocía en sus viajes, o para los hijos de sus amigos. Evidentemente, con los Alfabetos no había que esperar la inspiración, porque la lista ya estaba hecha. Sólo había que encontrar la palabra para cada letra, y eso es bastante automático. Pero el automatismo admite modulaciones.

Los Alfabetos tienen un elemento mecánico en tanto constituyen series limitadas y preestablecidas. Y completas, porque al llegar a la zeta ya no hay más que agregar. Las series geográficas

o antropológicas de los limericks son abiertas. El encadenamiento de lengua e imagen también es distinto en el limerick y el Alfabeto; en éste la necesidad de la relación se acentúa, al punto que el texto podría desaparecer y quedar implícito en la imagen, en una serie de veintiocho imágenes a las que sólo habría que ir poniéndole los nombres. El orden se hace solo: se supone que los niños lo han aprendido, que es lo primero que han aprendido en la escuela. Los Alfabetos "divertidos" sirven de recordatorio, de repetición mnemotécnica de lo que en realidad nadie ha olvidado. Eso los hace previsibles, pero a la vez imprevisibles porque a cada letra puede corresponderle, sin reglas para decidir, cualquiera de los nombres en la lengua que empiecen con ella. Lo imprevisible queda alojado en el sitio que mejor potencia su efecto: en el corazón de lo previsible. En los Alfabetos se combinan necesidad y azar en las proporciones ideales. Ese equilibrio se rompe en el limerick, inevitablemente En el limerick las proporciones se deforman y se invaden mutuamente, amenazantes, inestables, el sinsentido sale de su refugio en el centro del sentido, los límites se confunden.

El sentido de un Alfabeto está en el orden de sus elementos, y habría que modificar este orden para salir del sentido. Lear nunca lo hizo, y aun si lo hubiera hecho no habría adelantado mucho. Esté donde esté, una letra no puede carecer de sentido. Una palabra tampoco. ¿Con qué sinsentido puede

hacer contraste el sentido de la palabra "mesa"? Hay que recurrir a la diferencia entre las frases "la mesa tiene cuatro patas" y "la mesa tose". Salvo que esta última tiene todo el sentido necesario para que podamos entenderla perfectamente; es preciso ir más lejos para quitárselo. ¿Pero lejos en qué dirección, en qué "sentido"? Hay técnicas para debilitar el sentido dentro de la lengua, y Lear las usó todas. Pero el sentido tiene la extraña capacidad de vigorizarse cuanto más se debilita. O necesita muy poco para recuperar la totalidad del sentido. El sinsentido es un epifenómeno de la referencia: la verdadera debilidad y el genuino vigor del sentido se juega en la articulación de palabras y cosas. La erosión del sentido sólo se pone en marcha cuando se dibuja un gato y se lo llama "mesa". Antes de la representación no hay sinsentido. Durante la representación tampoco: todo lo que puede haber entonces es error. Pero después, cuando la representación ya ha sido consumada, entonces sí, el sentido y el sinsentido son alternativas reales y juegan en igualdad de condiciones.

Antes, durante y después de la representación; los tres momentos están ocupados por las tres preguntas del nonsense: cómo hacerlo, cómo hacerlo bien, y para qué hacerlo. Esta última planea sobre los objetos terminados, insoluble. ¿Qué sentido tiene escribir poemas sin sentido? Las respuestas son por lo menos tres: lo cómico, la versificación, y la parodia. En los tres casos se trata de lograr un

cuántum de eficacia. La parodia es casi universal en el nonsense en tanto el género, secundario por definición, da por sentada la existencia de una poesía seria cargada de sentido, a cuyo vaciado procede, con ingenio creciente, de modo de dejar el vacío resonando dentro de la cáscara de la forma. La versificación radicaliza este proceso, tanto que la aplicación de la parodia "versifica" aun la prosa víctima. Lo cómico por su parte cubre el costado de la recepción, y da el efecto que unifica vacío y lleno.

Más simplemente, al sinsentido puede ser la falta de contexto. Así como hay un vaciado interior, también hay uno "por fuera". Pero así como se va, el contexto puede volver, y al volver repone el sentido. No importa que sea otro sentido, porque las diferencias se neutralizan en la gratificación de entender. Esta aislación fracasa siempre porque el contexto es proteico, y hasta la nada le sirve como materia prima. En última instancia, la historia de la literatura ya es un contexto suficiente para reponer el sentido. La palabra "nonsense" es un contexto, y con eso alcanza.

En un nivel anterior, el del contexto textual, su eliminación puede hacerse tanto por la brevedad (en el limerick) como por la extensión, reemplazando el mundo real por uno inventado, completo, con sus leyes propias. Claro que una vez establecidas esas leyes, por ajenas que sean al sentido común, hay que obedecerlas. Estos son los

mundos que evoca la fórmula "Había una vez...". Cuando está sólo la fórmula y falta el mundo, hay limerick.

Había una vez...: por eso vale la pena contarlo. Lo cuento porque lo sé, porque me lo contaron, porque me enteré: eso me vuelve un eslabón legendario de una cadena que no debo interrumpir. Pero la esencia del nonsense es la interrupción: es el sentido, la leyenda base de la sociedad, la que se corta conmigo. La interrupción transforma la comunicación en arte.

Con lo que queda respondida la pregunta "Para qué hacerlo". Retrocediendo un paso, queda por responder la pregunta anterior, "Cómo hacerlo bien". Lear: "Los críticos son muy tontos al ver política en ese juego (*bosh*): lo que no significa que ese juego no exija el mayor cuidado, porque al escribir para niños es necesario mantener el texto perfectamente claro y límpido, incapaz de cualquier significado salvo el del puro nonsense". Mantener a los niños libres de la decisión del sentido equivale a sacarlos de la cadena de la especie, descontextualizarlos. Cada uno debe recomenzar la humanidad. Es un trabajo que debe hacerse con "el mayor cuidado", con precisión. Al hacer intervenir a los niños en este momento técnico, creo que se está sugiriendo que hay un momento anterior, el de la pregunta "Cómo hacerlo".

XI

"Si te casas, te arrepentirás; si no te casas, también te arrepentirás." La famosa advertencia pesimista de Kierkegaard puede haber sido una divisa para Lear, como para muchos otros; en su caso viene a cuento con especial justicia porque es una frase sin sentido; o mejor dicho: crea su propio sentido, y muy inteligible (alguno diría: indiscutible), pero ese sentido sigue sin poder aplicarse; tiende un puente entre Casados y Solteros, pero es un puente intransitable. Lo que queda al final es el arrepentimiento, irreductible a las alternativas. El arrepentimiento se despliega como visión intelectual de la vida. No bien se la piensa, la vida se hace imposible. La acción desnuda, que sería la materia de la vida, queda anclada en el instante anterior al comienzo del pensamiento; al separar la acción del pensamiento, el arrepentimiento crea el tiempo, bajo la forma de la separación. Pero el hombre no aprehende el tiempo sino pensando, es

decir creando sentido. La creación inversa del sinsentido es la maniobra del Soltero para anular la separación, y los niños, mediadores de lo imposible en su aparición súbita y proliferante en el mundo, son los interlocutores del olvido de la funesta división infranqueable, producida por el arrepentimiento, entre hombres y mujeres.

El matrimonio como culminación civilizatoria definitiva de la vida social es también el puente del individuo con la especie. La cuestión del matrimonio en Lear evoca la nostalgia, y hasta la angustia, de no haber vivido. Una angustia diferida, que no parece haberse instalado nunca en el presente, donde Lear vivía, viajaba, trabajaba, con admirada eficacia. El precio a pagar por esa maniobra es que la imposibilidad de vivir acecha a cada lado del presente, muy cerca; fuera del instante, por poco que se salga de él, reina la parálisis ante la realidad.

El sinsentido es una solución paradójica, ya que sólo el sentido habilita al hombre frente a la realidad y le permite actuar y vivir. El nonsense es documento de lo imposible, pero por la autenticidad de la documentación da lugar a un momentáneo teatro de vida.

Una vida que suceda en el arrepentimiento de todos los contrarios, parece una vida sin sentido. Pero el sinsentido, usado como herramienta, puede ser un instrumento para vivirla. Los niños, a los que se destinaba este tipo de "humor" que era

el nonsense, son una excusa, una construcción. Pero a su vez tienen existencia real, y esa realidad está condicionada por el matrimonio, que escapa a lo real.

Un punto que ha intrigado a muchos es la relación de Lear con Lewis Carroll. Más bien la falta de relación, pues no hubo ninguna, y debería haberla habido, ya que ambos cultivaron el mismo género al mismo tiempo, y fueron famosos al mismo tiempo en el mismo rubro. Carroll (1832-1898) era veinte años menor que Lear. Sus dos libros de Alice son de 1864 y 1871. 1876: *The Hunting of the Snark*, su poema más cercano a Lear. 1889: *Sylvie and Bruno*, un año después de la muerte de Lear. Ya en los años de 1880 se los mencionaba siempre juntos, como los dos clásicos del nonsense.

Ni en la obra ni en la cuantiosa correspondencia de ambos hay una sola mención al otro. Curioso silencio, que podría responder a celos o rivalidad; pero no parece una explicación suficiente, pues no hay nada más locuaz que los celos o la rivalidad. Cuando Carroll hizo su "libro" manuscrito e ilustrado de *Alice* en 1864, hacía dieciocho años que circulaba *A Book of Nonsense*. De los dibujos de Carroll en este manuscrito, los que ilustran la canción de "Father William" son sorprendentemente parecidos a los de Lear. Tratándose de un dibujante aficionado, creo que no puede hablarse de influencia sino más bien de coincidencia. Pero Carroll no hizo más dibujos; evitando esa coinci-

dencia, en adelante recurrió a dibujantes profesionales. El equivalente en él a la pintura de Lear fue la fotografía.

Lewis Carroll no practicó nunca el limerick, Lear no intentó la novela. Carroll tenía una preferencia exclusiva por las niñas sobre los niños, a Lear las niñas le eran indiferentes. Hasta ahí las diferencias; todo lo demás se ajusta a un paralelo de obra-vida que es una formación histórica peculiar, inglesa, victoriana, que cristaliza en mito literario.

La niña en Carroll tiene la función de conjugar en un vértice de belleza y encanto todas las gracias del mundo. Más todavía que en Alice, esa operación la consuma Sylvie, con su brazalete de cristal mágico en el que se lee "Sylvie ama a todos", o "Todos aman a Sylvie", según por dónde le dé la luz. La inversión de la frase representa la transformación de la poesía, la naturaleza proteica del verbo, y si en este caso el Amor salva el sentido, la transformación en sí lo destruye. Sólo el Amor puede salvarlo, pero el que lo dice es el Soltero que vive en el campo del arrepentimiento.

Lear no usa este sistema de anudamiento en un personaje; por el contrario, en los limericks los personajes son centros que se multiplican; de hecho la colección de limericks es una galería de presentaciones, y el vértice es la figura del autor y su sistemático apartamiento del sentido. Estas repetidas huidas abruptas del sentido anulan el senti-

miento. El único afecto que puede hallarse en su obra, en un nivel secundario de significado, es el patético autobiográfico: el Yonghy-Bonghy-Bo, el Dong de nariz luminosa, en los poemas largos; en los limericks, la modulación de monstruos y solteros, inventados y vueltos a inventar, sin detenerse en ninguno... De esto en la obra de Carroll hay poco; lo que más se acerca al arquetipo, pero en clave sentimental, es el Caballero Blanco de *Allende el Espejo.*

Entre otros rasgos característicos, Lear tenía una nariz muy grande. En los limericks aparecen regularmente, es decir irregularmente, hombres y mujeres con la nariz desmesurada. Pero ahí la nariz es una palabra, y en tanto palabra condiciona la acción y es condicionada por ella. "Luminous nose" es una aliteración, sometida a un proceso de ingeniería verosimilizadora, un "desarrollo" que sigue haciendo crecer la nariz. (Es cierto que el Dong de la nariz luminosa aparece en un poema largo; el limerick es fulminante, y se cierra sobre el sitio en el que empieza.) Lo biográfico confesional está mediado por el procedimiento; lo novelesco de Lear, a diferencia de lo que sucede en Carroll, revierte sobre su propia invención.

Otra diferencia con Lewis Carroll es que éste vivió siempre en Inglaterra, y Lear casi siempre fuera de la isla. Pero en el extranjero Lear hacía sociedad casi exclusivamente con desterrados o turistas ingleses, de modo de reconstruir la comuni-

dad nacional, con su tono social, bajo otros cielos, en sitios con otros nombres, como en los limericks.

XII

Al comienzo de este libro señalé los dos caminos para traducir limericks: uno conservando las rimas, otro la historia. Como las rimas en otro idioma tienen que ser otras, para hacer una traducción rimada es preciso sacrificar la historia original y cambiarla por otra. Preservar la historia que había en el limerick exige olvidarse de las rimas...

No hay mucho más que decir. La habilidad del traductor sólo puede servirle para negociar esta alternativa, sin modificarla.

La historia debe ser preservada. En el caso de Lear, aunque más no sea para poder reproducir el dibujo. Pero también, o sobre todo, porque esa historia es la obra del autor, y no se la podría eliminar sin renunciar a la función básica de la traducción. Aquí hay algo así como una paradoja, que constituye el núcleo del juego propio del limerick: la historia que cuenta procede del azar de las ri-

mas, es un resultado casual de la aliteración y el ritmo, y se supone que el autor no ha pensado más que en estos elementos formales, y la historia lo sorprende tanto como a los lectores. La ve aparecer sin haberla buscado, como una cristalización mágica del sentido. Y sin embargo es a esa historia a la que se percibe como el producto artístico logrado por el autor. Su trabajo conciente y esforzado en la versificación, que es el unico trabajo que hace en realidad, se desvanece retrocediendo a la zona del procedimiento. Y ese desvanecimiento se produce por acción del traductor, que desvincula (no tiene más remedio que hacerlo) rima de historia. La "magia" de la aparición de la historia, fuera de las intenciones concientes del autor, se renueva en la traducción, salvo que la traducción ya había actuado en la génesis original. La historia se cuenta en una lengua distinta de la que se escribió el limerick. Mientras estas dos lenguas son la misma, antes de que se intente la traducción, hay una precaria identificación de forma y contenido; este último se revela, en la espera de la traducción, como el "secreto" que oculta el texto, y la forma es el modo de ocultarlo; salvo que ocultarlo es hacerlo, ya que su ocultación es su razón de ser. En realidad lo que se está ocultando es la génesis del texto. Cuando se realiza la traducción, la génesis cae; el nuevo texto que resulta de la traducción no tiene génesis; se diría que no tiene autor; con él se completa la sorpresa que sintió el

autor al contemplar el resultado de sus esfuerzos.

La sorpresa es el sentido. En tanto sorpresa, se presenta bajo el aspecto de "sin sentido", pero la diferencia entre sentido y sinsentido persiste sólo mientras la génesis se mantiene visible; con la anulación de la génesis por obra del traductor, todo se vuelve sentido pleno.

El otro camino, el de la preservación del sistema de rimas, parece habitado por una ambición por la que el traductor deja de ser traductor y aspira a escribir él su propio poema. Traducir un limerick "en verso" apunta, en potencia o en acto, a escribir otro limerick. Imaginando para los dos caminos sendos mitos de origen de la literatura, éste representaría el momento de la dispersión de las literaturas entre las distintas lenguas: se imita el procedimiento que llevó a la realización de un artefacto poético, haciendo caso omiso de la historia de la que hablaba ese artefacto. Tal como un esquimal cuenta su combate con una foca, el zulú cuenta el suyo con un león: con el mismo esquema de ritmos y aliteraciones, pero sin focas en la selva ni leones en la nieve.

Después, mucho después de la invención de la literatura, llega la hora del traductor, junto con la curiosidad del zulú por saber cómo se caza una foca. Es la hora imperial, la hora inglesa.

Quedaría por ver si lo que llamamos literatura no será una especie de generalización del proceso de la traducción en prosa de un texto "rimado" en

otro idioma, es decir una presuposición de azar como fantasma remanente del origen de toda historia. Una sensibilidad especial a la génesis, una obstinación en el origen, una vez que ya todo ha sido hecho y la literatura se ha vuelto un rasgo más de una vieja civilización, daría lugar a la aparición de autores "raros", en los que las historias seguirían siendo sorpresas producidas por los juegos de su propia lengua, los autores "intraducibles".

El camino de las invenciones repetidas de la literatura en las diferentes culturas debe ponerse bajo el signo de la equivalencia: "lo mismo" que hizo el esquimal con la foca lo hizo el zulú con el león. La traducción propiamente dicha, la traducción de los mismos contenidos (de la foca, del león) llega cuando ciertas condiciones históricas crean la curiosidad de unas culturas por otras. En los hechos, las equivalencias siguen latentes como proyecto en la traducción, y ésta tiene algo de filología intuitiva cuya intención es dar una idea translingüística del autor traducido. El proceso vuelve "intraducible" a casi cualquier autor, al envolverlo en una atmósfera lingüística y cultural, histórica, que no puede ser objeto de triangulaciones o transposiciones, sino de una captación directa. La particularidad absoluta de un autor devalúa la utilidad de la equivalencia como instrumento de conocimiento.

Un sano principio del que nadie debería apartarse es que todo mensaje en cualquier lengua pue-

de traducirse por completo a cualquier otra lengua. Lo "intraducible" de la literatura, entonces, queda reducido a un modo de referirse a los arduos problemas que es preciso resolver para traducir literatura. En tanto arte, ésta debe ser objeto de una captación directa. De ahí lo difícil de traducirla: hay una dialéctica solapada de lo directo y lo indirecto, que funciona mediante rodeos, explicaciones, paréntesis, referencias. Lo indirecto puede ser objeto de una captación directa, lo directo se capta en tanto directo a través de una construcción análoga a la traducción. Y a este trabajo también se lo puede llamar "literatura".

Al poema traducido se le pide, lo mismo que al poema original, una cierta precisión en la acuñación de las frases, que las haga memorables. Es casi la única exigencia que rige por igual para el poeta y su traductor. La función original de la versificación parece haber sido mnemotécnica. Es como si la poesía, a diferencia de la prosa, dejara vacante (en una ficción benévola) el lugar del autor, para que lo ocupe cualquiera que memorice y repita el poema. La versificación asegura que esa apropiación será mecánica y exacta, inhibiendo el menor cambio al darle a éste el sonido disonante de una incorrección. Que la versificación implique una buena cantidad de conocimientos técnicos y habilidad le da a la operación un aspecto mágico:

el recitador incorpora ese saber sin más esfuerzo que la memorización mecánica; o mejor dicho: repitiendo sólo las palabras, se ha apoderado de una técnica compleja y de un cúmulo de operaciones semánticas de las que no necesita saber nada. Se apodera del sentido del poema, incluidas las intencionas más sutiles y secretas del autor, pues la versificación ya había subordinado el sentido.

La existencia de los dos caminos de la traducción señala una duplicidad en el ser mismo del sentido: es el que dice ser, y a la vez es otro. Si se busca un equivalente versificado en otro idioma, el sentido será otro, si se traduce la historia será el mismo. Esa posibilidad latente en el sentido, de desdoblarse en su otro, realizada en las alternativas de la traducción, actúa retrospectivamente sobre el poema original, pero ahí no como "un sentido u otro" sino como "sentido y sinsentido". En la traducción, el sinsentido vuelve a ser sentido, con el mero expediente de volverse otro sentido.

Un caso especial es el de los nombres propios, que atraviesan inmutables todas las traducciones. Son el modelo de una propiedad del sentido, cual es la de no ser nunca equivalente de otro sentido, pues cada uno es una formación histórica intransferible. Particularísimo, el nombre propio está al margen de lo traducible de cada lengua. El limerick, cuya misma denominación genérica es un nombre propio (el de una localidad de Irlanda) es el tipo de poema más identificado con el nombre propio, que

lo pone en marcha y lo justifica. Esta identificación, y la negación del sentido en la que se obstina, le da sus rasgos propios.

La traducción del limerick queda en el campo de la paradoja, pues traducirlo es dotarlo del sentido a cuya negación debía su razón de ser.

Hay otro modo de reponer el sentido, antes de la traducción: tomar el poema, el limerick, como el resumen taquigráfico de una historia que desarrollada íntegramente no tendría nada de extraño, o sería apenas tan extraña como tantas cosas que suceden, no digamos en la realidad, sino en las novelas realistas. Y al revés, una novela realista bien entendida podría resumirse en un buen poema o frase aparentemente desprovisto de sentido. Por ejemplo el resumen que hacía Osvaldo Lamborghini de *Crimen y Castigo*: "Para demostrar que es Napoleón, un joven estudiante debe asesinar a una vieja usurera". ("Había un joven estudiante en Moscú...") El hecho de que este poemita no tenga rimas indica que el proceso de la traducción se inició dentro de la lengua original (aunque habría que saber ruso para estar seguro).

Dos traductores

Hasta aquí no he hablado casi de otra cosa que de la precisión, pero la imprecisión también es una alternativa para el traductor. Es la que prefirió Leopoldo María Panero en su traducción de los limericks de Lear. En lugar de contar exactamente lo que dijo Lear, se dio una cierta latitud de diferencia, una vacilación de sentido, siempre al borde de decir algo por completo distinto. Esta latencia (de lo grande en lo pequeño) en la diferencia del sentido deriva del punto en que la traducción coincide con la filología. Frente a un texto de otra cultura o de otra época, nunca se sabe hasta dónde se extiende la diferencia de sentido que puede producir el más pequeño detalle, una coma, un acento, una errata.

(Las traducciones de Panero se encuentran en un libro, *El Ómnibus, sin sentido*, Visor, Madrid, 1972. Sé que hubo una segunda versión, corregi-

da, que no he visto. Preservo esta ignorancia como una prueba más de mi argumento.)

La imprecisión del sentido sólo se revela en el pasaje de la traducción. La precisión es implacable en cualquier texto; la ambigüedad misma se manifiesta en su precisión peculiar. La tarea del traductor encuentra una justificación, más allá de la utilitaria de auxiliar a los que ignoran éste o aquel idioma, en esa revelación de la imprecisión. A la del sentido Panero la refleja y completa haciendo del vehículo de sus limericks traducidos una frase amorfa y coja, a la que le sobran y faltan palabras en cada verso. La forma también tiene un sentido, y aquí lo pierde, con lo que Panero avanza por el camino del sinsentido. Por contraste, resalta la enorme cantidad de sentido que puso Lear en la forma. La construcción graciosa y elegante de sus poemitas de relojería es motivo suficiente para haberlos escrito. La anécdota que a partir de ellos cuenta Panero queda flotando en un vacío siniestro de indecisión, horror y pérdida. (Para sostener lo cual necesita una interpretación general del mito personal de Lear, hecha en el prólogo a su traducción en términos de "asco", "odio", misantropía, miedo y rencor.)

Veamos un espécimen cualquiera de sus versiones.

There was an Old Person of Philae,
Whose conduct was dubious and wily;
He rushed up a palm
When the weather was calm,
And observed all the ruins of Philae.

Panero traduce:

Hubo una vez un viejo en Philae
Cuya conducta más que dudosa en reali
[dad fue perversa;
Subióse encima de una palma
Hizo que el tiempo fuera calma
Y observó desde entonces las ruinas de
[Philae.

Elegir el pretérito indefinido en lugar del imperfecto es una decisión que está dentro de las atribuciones del traductor, pero tiende más hacia la interpretación personal e inclusive el "capricho"; la lectura más normal inclinaría la conducta del personaje hacia lo habitual, como un rasgo de carácter. La opción por el indefinido califica la conducta sólo para esa ocasión, disgregando la unidad del sujeto. Dentro de la extravagancia, Lear mantenía una coherencia; y se refería a un sujeto (si nos ajustamos a la lectura por el imperfecto) previsible en su rareza. Panero manifiesta mediante el indefinido una ignorancia o indiferencia ligera-

mente siniestras respecto de la vida y carácter del personaje, limitándose a la ocasión.

"Wily", que se equivaldría más o menos a "voluntarioso" o "caprichoso" o a uno de esos tipos que "siempre se salen con la suya", es acentuado a "perverso"; lo que coincide misteriosamente con "fue": la ocasión puntual eleva el capricho a perversión.

En cuanto al giro "más que... en realidad fue...", eso ya es un agregado del traductor. El razonamiento que puede sostenerlo es que "dudoso" y "perverso" son grados de lo mismo, y que se le debe una explicación al lector: hay que explicar la adjetivación inexacta del autor, identificando el débil "caprichoso" con "dudoso", como si Lear hubiera puesto un solo adjetivo, "dudoso-caprichoso", y lo hubiera hecho por timidez victoriana porque "en realidad" quería decir algo más fuerte y definido ("definido" respecto de lo "dudoso").

"Rushed up" es simplificado a "subióse", dejando de lado la prisa del verbo inglés; al haber encerrado todo el episodio en una sola ocasión, mediante el indefinido "fue", se hace innecesario mencionar la prisa, porque todo es un solo instante. El relajamiento de la acción queda compensado por la intensificación espacial; en lugar de subir "a" una palma, sube "encima de".

Hay que pasar a otro nivel para justificar el cambio en el verso siguiente: "cuando el tiempo estaba en calma", es decir "cuando no había vien-

to"... Habría sido imposible ser literal aquí sin cambiar la traducción de lo anterior. Volviendo a la lectura normal, esto querría decir que el viejo de Philae "se apuraba a treparse a una palma cuando no había viento", presumiblemente porque la región era muy ventosa e impedía la tranquila contemplación de las ruinas –no había que desperdiciar la ocasión... Pero justamente, Panero ha encerrado el episodio en la ocasión, y ya no se trata de aprovecharla o no porque no hay otra cosa en su horizonte temporal. Dentro de la ocasión, entonces, las causalidades se vuelven mágicas porque en la contigüidad no tienen lugar para efectuarse según las leyes naturales. De modo que es el mismo personaje el que "calma" el tiempo; la ambigüedad en castellano de la palabra "tiempo" ("weather" y "time") congela a la vez las categorías temporal y espacial. Forzando la expresión hasta la extrañeza, aparece una rima.

El cambio del último verso, de "Y observaba todas las ruinas de Philae" a "Y observó desde entonces las ruinas de Philae", es la conclusión lógica de las decisiones anteriores. El verso original es puramente espacial, y se refiere al tema de la altura o de la mirada desde lo alto, tan frecuente en Lear. "Todas" las ruinas, explica los hábitos del personaje: viviendo en Philae, debía de poder contemplar las ruinas todos los días, pero sólo en las raras ocasiones en que no soplaba viento podía trepar a una palmera (se apresuraba a hacerlo) y po-

día disponer de una vista panorámica de "todas" las ruinas. (Esto explicaría inclusive los adjetivos de su conducta en el segundo verso: a diferencia de la gente honesta y sin caprichos, la gente previsible, que se conformaba con observar parcialmente las ruinas, éste se empeñaba en verlas en su totalidad... ¿Por qué? ¿Sería una especie de espía, o masoquista o misántropo...? Quién sabe. Quizás aquí damos al fin con el núcleo duro del "nonsense".)

La visión panorámica desaparece en la traducción de Panero, la totalidad se transforma en condena, en perpetuidad a partir de la ocasión. Se quedó para siempre sobre la palmera, con el tiempo (los dos tiempos) detenido, observando las ruinas. El pretérito indefinido del verbo deja un hueco, "observó": desde ese momento hasta que se murió. Después viene un vacío, y después se escribió el poema. Si no, habría sido "ha observado".

La imprecisión creativa de Panero no se detiene ante la restricción que impone el dibujo. Al limerick

> There was an Old person of Rhodes,
> Who strongly objected to toads;
> He paid several cousins
> To catch them by dozens,
> That futile Old person of Rhodes.

lo traduce:

Hubo una vez un viejo en Rodas
Que ferozmente se oponía a los sapos;
Le pagó a algunos muchachos
Por clavarles alfileres,
Este viejo superfluo de Rodas.

"Cousins" en realidad serviría para primos como para primas. Pero en el dibujo son mujeres, de cofia y faldas cuadriculadas, las que vienen a ofrendar las negras siluetas chatas de los sapos al ídolo temeroso trepado a una silla. Sin embargo, curiosamente Panero recurre al mismo dibujo que niega su traducción, pues lo de "clavarles alfileres", que no está en el texto de Lear sí está en su ilustración, donde los sapos son ofrendados en la punta de unos pinchos. (Parisot en el mismo limerick también pasa al dibujo, y habla de "brochettes", brochettes de sapos. Sería interesante pensar cómo se podrían traducir los limericks sin saber inglés, describiendo los dibujos y reconstruyendo la historia por ellos.)

En Lear se trata de cantidades: "varias" primas, atrapando sapos "por docenas", lo que seguramente quiere decir que el pago se hacía por docenas. Panero cambia la cantidad por la modalidad de la caza. Imprecisión, torpeza y crueldad conforman un sistema personal, al que alude vagamente la sustitución de "ese" por "este" en el último verso, que si no acerca al personaje al orbe autobiográfico del traductor, lo acerca deícti-

camente al dibujo, donde es palmaria la mutación de los sexos.

El título del libro que recoge las traducciones de Panero recibe un tratamiento coherente. Es *El Omnibus, sin sentido*. Extraño, pero fácil de explicar. Tiene que provenir de la recopilación de la que se hizo la traducción, que debió de ser algo así como *The Nonsense Omnibus*. La palabra "omnibus" se usa en la industria editorial anglosajona para las recopilaciones de material heterogéneo de un autor o un tema. Puesta tal cual en castellano sugiere más bien un vehículo; y "nonsense" como "sin sentido" pasa de ser la denominación neutra de un género literario a un calificativo de ese vehículo, con lo que la palabra "sentido" toma un matiz de "dirección". La sospecha de error o ignorancia forma parte integral de una operación poética de un traductor genial. (Lo que no impide que la "traducción incompleta" suela ser una fuente de sinsentido.)

Contradiciendo todo lo anterior, Henri Parisot traduce los limericks de Lear con rimas y con bastante fidelidad. Con un poco de ingenio, no es tan difícil. Recurre al simple arbitrio, obvio por lo demás, de cambiar el nombre de la ciudad en el primer verso. La segunda rima se puede amañar con un mínimo de habilidad, un ripio inofensivo, o incluso creando un chiste extra. Un ejemplo de esto último:

There was a Young Lady of Clare
Who was madly pursued by a Bear;
When she found she was tired,
She abruptly expired,
That unfortunate Lady of Clare.

Il était une jeune dame de Nemours,
Qui, regrettablemente, fut chargée par un
[ours,
Désireuse sans doute d'eviter le pire,
Elle rendit tout net son ultime soupir,
Cette infortunée jeune dame de Nemours,

"Para evitar lo peor", es decir una violación, murió. "Sin duda": esto cubre el aspecto especulativo hipotético del agregado de Parisot; en el original "cuando descubrió que estaba cansada, expiró" sin más; el traductor se considera autorizado a ver en ese cansancio un eufemismo de pudor. ("Regrettablement" traduce "sadly", no "madly" como dice el texto; ahí es como si Parisot hubiera presupuesto una errata, o quizás la edición que usó la tenía.)

En su prólogo, muy perceptivo e inteligente, Henri Parisot explicita, aunque no era necesario, que su traducción atrae a Lear a la órbita surrealista, tal como lo hizo, famosamente, en su traducción de Lewis Carroll. Esta transformación retrospectiva en antecedente vuelve al nonsense inglés un puro efecto de extravagancia, una floración descontextualizada y "mágica" de lo que sólo to-

mará sentido, paradójicamente, en el siglo XX, cuando la destrucción del sentido haya adquirido una causalidad o necesidad histórica.

En ese prólogo, Parisot menciona un antecedente de Lear, un dramaturgo inglés del siglo XVIII, Samuel Foote, y cita y traduce un texto de Foote (de 1755) que figura en todas las antologías del nonsense, y que efectivamente, como él dice, podría haber sido escrito por Péret:

El Gran Panjandrum

Así que esta mujer fue al jardín a cortar una hoja de repollo para hacer un pastel de manzana; y al mismo tiempo una gran osa que venía por la calle asoma la cabeza en la tienda, "¡Qué! ¿No hay jabón?" Y se murió, y con la mayor imprudencia se casó con el peluquero; y estaban presentes los Picninnies y los Joblillies y los Garyulies, y el Gran Panjandrum en persona, con el botoncito redondo encima; y todos se pusieron a jugar al juego de agárrame-si-puedes, hasta que se agotó la pólvora en los talones de sus botas.

Escrito en prosa, este texto es llamativamente fecundante: casi cada frase tiende líneas de temas y procedimientos del nonsense ya constituido, y a la vez demuestra que el nonsense no se constituye nunca. Las razas o especies imaginarias, la in-

mixión de animal y humano, el frenesí danzante de los limericks, todo está ahí. ¿Cómo llamarlo? ¿Cuento, poema? Hoy, para nosotros, es un poema, y podría vérselo como un anticipo consumado de la poesía proveniente de las vanguardias del siglo XX, escritura automática y escritura del inconsciente.

En la órbita surrealista, los excéntricos ingleses se hacen más ingleses, más exóticamente ingleses. En manos de Parisot, Lear recupera por otros caminos el culto al libro de su nacionalidad y de su propio proyecto personal. El amor de los surrealistas por los bellos libros coincide con el proyecto de "libros" que vertebró la imaginación creadora de Lear. El proyecto surrealista de "cambiar la vida" terminó acomodándose al costado estético de la industria editorial, y los que sobrevivieron a los desengaños fueron figuras como la de Henri Parisot, director de exquisitas colecciones, traductor, editor. Este libro donde recopila sus traducciones de los limericks y algunos poemas largos de Lear (Mercure de France, 1968) es un objeto muy hermoso, con las páginas de suntuoso papel de distintos colores y una perfecta reproducción de los dibujos, con la que pocas ediciones inglesas pueden competir.

El título: *Limericks, et autres poemas ineptes.* "Inepcias" traduce "nonsense" desplazando ligeramente el sentido hacia "tonterías", como cuando se le dice a un interlocutor que lo que ha dicho no

merece tomarse en serio. El lujo de la edición y el cuidado amoroso con que se han traducido los poemas compensan lo que podría haber ahí de desdén, pero de todos modos queda una sombra de paternalismo, en el hecho de que Lear sea objeto de una elección, y en general de que los surrealistas hayan "elegido" aquí y allá autores extranjeros para incorporar a su órbita. (Quizás en toda traducción haya algo de "hacerle un favor" al autor traducido.)

Esta elección, de la que la famosa *Antología del Humor Negro* de Breton es el catálogo general, sugiere una actitud del coleccionista, el coleccionista de bellos libros, el filólogo posesivo de las primeras ediciones de libros juguetes, mediador entre niño y adulto.

Índice

I	..7
II	..15
III	..23
IV	..29
V	..37
VI	..45
VII	..51
VIII	..129
IX	..147
X	..155
XI	..161
XII	..167
Dos traductores	..175

Otros títulos en
Biblioteca El escribiente

Por favor, ¡plágienme!, por Alberto Laiseca

Nacen los otros, por Arturo Carrera

La letra de lo mínimo, por Tununa Mercado

La curiosidad impertinente, por Guillermo Saavedra

La edad de la poesía, por Tamara Kamenszain

Koré, por Silvio Mattoni

Tres estudios. Kafka - Baudelaire - Eliot
por Sergio Cueto

Por si nos da el tiem po, por Julio Ramos

Narrar después, por Tununa Mercado

El testigo lúcido. La obra de sombra
de Alejandra Pizarnik, por María Negroni

Traducciones

Cartas, por F.Scott Fitzgerald
Traducción y notas de Gerardo Gambolini

Tentativa de agotar un lugar parisino,
por Georges Perec
Traducción y prólogo de Jorge Fondebrider

Poesía Sacra, por John Donne
Traducción y estudio preliminar de Sergio Cueto

César Aira en Beatriz Viterbo

Copi

El llanto

El volante

Cómo me hice monja

La costurera y el viento

La fuente

Los dos payasos

La serpiente

El mensajero

La trompeta de mimbre

Un episodio en la vida del pintor viajero

Alejandra Pizarnik

Las tres fechas

Fragmentos de un diario en los Alpes

El tilo

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06134 4415

Se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2004
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset
Viel 1444, Capital Federal
Tirada: 1.500 ejemplares

Este libro reúne y trata de ordenar mis ideas sobre Edward Lear, anotadas a lo largo de años de regresos a su obra engañosamente inteligible y a los misterios y secretos de su vida. Menos que un ensayo, mucho menos que una monografía, es una descripción, un ayudamemoria; un intento de entender; también una ensoñación de escritor, y una fantasía identificatoria. Todo autor leído y releído con simpatía engendra uno de estos "libros" personales, que casi nunca se escriben. Al hacerlo en realidad, de lo que se trata es de organizar la dispersión de pensamientos que suscita la lectura; pero hacerlo vuelve a ser "escribir", y entonces la dispersión original, la que va de un libro a sus lectores, se reproduce en nuevas constelaciones.

César Aira

César Aira nació en Coronel Pringles el 23 de febrero de 1949. Desde 1967 vive en Buenos Aires, en el barrio de Flores. Ha publicado, entre otros, los siguientes relatos: *La liebre, El llanto, La prueba, El volante, Cómo me hice monja, La costurera y el viento, Los dos payasos, Taxol, La fuente, La serpiente, La mendiga, La trompeta de mimbre, El Mago, Varamo, Cumpleaños, Fragmentos de un diario en los Alpes* y *El tilo*. Entre los ensayos: *Copi, Alejandra Pizarnik, Las tres fechas*. Las ediciones póstumas de la obra Osvaldo Lamborghini están a su cuidado. También es traductor. Publicó además el *Diccionario de autores latinoamericanos*.

ISBN 950-845-143-2